ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 1

Сергей Эйзенштейн

на съемках фильма

«Броненосец «Потемкин»

Этот номер завершает юбилейный 70-й год издания журнала. И напоследок мы решили похвастаться — составить коллекцию самых известных и значительных публикаций за «отчетный период».

Притом что отбирались только эксклюзивные материалы, предоставленные журналу лично авторами, избранное оказалось весьма именитым и представительным для истории развития кино.

К сожалению, вместить в одну журнальную книжку все давние и недавние манифесты, статьи, интервью, которые по-прежнему актуальны, было невозможно. И мы решили, что постепенно обнародуем своего рода полную «золотую коллекцию» в Интернете (см. рубрику «Архив» на нашем сайте www.kinoart.ru). А в этом номере — торжество режиссуры, собрание материалов, многие из которых стали этапными не только для самих авторов, но и для кинематографа в целом. Чтобы максимально расширить контекст режиссерской мысли, мы сопроводили статьи подборкой фрагментов — коротких, но впечатляющих выдержек, которые было бы жаль потерять в результате жесткого и неизбежно субъективного отбора.

СОДЕРЖАНИЕ

4
ВСЕВОЛОД ПУДОВКИН
Время крупным планом

10
СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН
«Э!»

22
ИГОРЬ САВЧЕНКО
О монтаже

28
СЕРГЕЙ ПАРАДЖАНОВ
Вечное движение

40
АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ
Запечатленное время

56
МИХАИЛ РОММ
Кинематограф в ряду искусств

64
ИОСИФ ХЕЙФИЦ
Мой автор – Чехов

76
АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН
Правда – не сходство, а открытие

94
ОТАР ИОСЕЛИАНИ
Сочинение фильма
Беседу ведет Татьяна Иенсен

114
ВАСИЛИЙ ШУКШИН
Средства литературы и средства кино

124
ЮРИЙ НОРШТЕЙН
От сценария к фильму
Беседу ведет Татьяна Иенсен

138
КИРА МУРАТОВА:
«Искусство родилось из запретов, стыда и страха»
Беседу ведет Павел Сиркес

150
АЛЕКСАНДР СОКУРОВ:
«Сделайте то, что можете сделать только вы»
Интервью ведет Дмитрий Савельев

156
НИКИТА МИХАЛКОВ
Осязаемая энергия

Фрагменты

ИЛЬЯ АВЕРБАХ, ГРИГОРИЙ АЛЕКСАНДРОВ, АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ, ВИМ ВЕНДЕРС, ДЗИГА ВЕРТОВ, СЕРГЕЙ ГЕРАСИМОВ, ПИТЕР ГРИНУЭЙ, АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО, КШИШТОФ ЗАНУССИ, АЛЕКСАНДР ЗАРХИ, АЛЕКСАНДР ЗГУРИДИ, ПАВЕЛ КОГАН, ВИКТОР КОСАКОВСКИЙ, СТЭНЛИ КРЕЙМЕР, АКИРА КУРОСАВА, ДУШАН МАКАВЕЕВ, ФЕЛИКС МИРОНЕР — МАРЛЕН ХУЦИЕВ, НИКИТА МИХАЛКОВ, АНДРЕЙ МИХАЛКОВ-КОНЧАЛОВСКИЙ, ВЛАДИМИР МОТЫЛЬ, ИВАН ПЫРЬЕВ, ЮЛИЙ РАЙЗМАН, МИХАИЛ РОММ, ГРИГОРИЙ РОШАЛЬ, ЭЛЬДАР РЯЗАНОВ, АЛЕКСАНДР СОКУРОВ, ЙОС СТЕЛЛИНГ, АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ, ЛЕОНИД ТРАУБЕРГ, МИЛОШ ФОРМАН, ГЕРЦ ФРАНК, ВЕРНЕР ХЕРЦОГ, ЛАРИСА ШЕПИТЬКО, ВАСИЛИЙ ШУКШИН, СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН, АНАТОЛИЙ ЭФРОС, СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

168
Содержание журнала «Искусство кино» за 2001 год

S U M M A R Y

175

ВСЕВОЛОД ПУДОВКИН

Время крупным планом

ф р а г м е н т ы

Илья Авербах

Режиссура — ее проблемы и трудности

Как соединить авторское начало, искусство самовыражения с зрелищной увлекательностью, как перекинуть мост между искусством и промышленностью не только на словах — вот одна из главных наших проблем.

Причем речь идет не о механическом соединении — попытки такого рода предпринимались и давали удручающие результаты. Тот же детектив, снятый в так называемой «поэтической» манере, — чудище особенное, жутковатое.

Вообще, механическое заимствование стиля — один из опасных методов маскировки подде-

лок разного рода. Я не говорю о подражании, в подражании большой опасности нет. Всякое яркое явление в искусстве влечет за собой волну последователей, с одной стороны, и эпигонов — с другой. Разница, я думаю, очевидна. Последователи разрабатывают

Когда-то, на заре кинематографии, американец Гриффит изобрел так называемый «крупный план». Тот самый крупный план, без которого не обходится сейчас ни одна картина. В чем был его смысл? Смысл его был в том, что аппарат, приближаясь к снимаемому актеру или вещи, позволял фиксировать внимание зрителя на какой-либо подробности. Подробность эта могла бы ускользнуть от внимания зрителя (то есть исчезнуть и из произведения искусства) в том случае, если бы она была не специально показана, а просто включена в действие «общего плана». Вновь открытый прием оказался органически свойственным кинематографу. Он видоизменил его язык и придал кинокартине особый, четкий и сильно впечатляющий ритм, создаваемый частой сменой отдельных коротких кусков. Умение владеть этим ритмом, умение доводить его до музыкальной выразительности стало за последнее время признаком истинного мастерства кинорежиссера (не могу удержаться от попутного замечания, что ритм этот совершенно утерян в современных тонфильмах). Во время работы над одной из последних картин мне пришла мысль, что фиксирование внимания зрителя на выделенной детали можно производить не только в области пространственных построений, но также и в области построений временных. Давно изобретенная так называемая «цайт-лупа» натолкнула меня на практическое осуществление задуманного плана.

Как-то летом 30-го года я был в Москве на заседании во Дворце труда. Работа кончилась. На улице шел сильный дождь, и нужно было переждать его. Сидя в комнате, я смотрел на окно, открытое в сад, и наблюдал, как великолепные струи воды, ровные и спокойные, разбивались о каменный подоконник. Вверх, невысоко подскакивали круглые капли, то крупные, блестящие и переливающиеся, то мелкие, исчезающие в воздухе. Они двигались, подлетая и падая по разнообразным кривым в сложном, но ясном ритме. Иногда несколько

струй дождя, вероятно, сбитые ветром, соединялись в одну. Вода, ударяясь о камень, разбрасывалась прозрачным дрожащим веером, падала, и снова круглые блестящие капли подскакивали, пересекаясь с мелкими разлетающимися брызгами.

Замечательный дождь! Я не только смотрел на него, но со всей полнотой ощущал его свежесть, влажность, его великолепное изобилие. Я чувствовал себя погруженным в него. Он лился на мою голову, на мои плечи. Земля, вероятно, перестала впитывать его, переполненная до краев. Дождь кончился, как это часто бывает летом, почти внезапно, роняя свои последние капли уже под солнцем. Я вышел из здания и, проходя по саду, остановился посмотреть на человека, работавшего косой. Он был обнажен до пояса. Мускулы его спины сокращались и растягивались при равномерных взмахах. Мокрое лезвие косы, взлетая вверх, попадало в солнечный свет и на мгновение вспыхивало острым и ослепительным пламенем. Я подошел ближе. Коса погружалась в высокую влажную траву, и она, подрезанная, медленно ложилась на землю непередаваемым гибким движением. Светящиеся на сквозном солнце капли воды дрожали на кончиках острых, изогнутых листьев, скатывались и падали. Человек косил, я стоял и смотрел. И снова меня охватило необычайно волнующее ощущение великолепия зрелища. Я никогда не видел такой замечательной мокрой травы! Я никогда не видел, как скатываются капли по желобкам ее узких листьев! Я в первый раз увидел, как падают ее стебли, срезанные косой. И как всегда, по моей постоянной привычке (вероятно, всем кинорежиссерам это знакомо) я попытался представить себе все это на экране.

В.Пудовкин на съемках фильма «Минин и Пожарский»

Я вспомнил десятки раз снятую и показанную во многих картинах косьбу и остро почувствовал все убожество этих дрянных фотографий в сравнении с изумительной насыщенностью и богатством увиденного мною. Стоит только представить себе плоского, серого человека, махающего длинной палкой всегда в несколько убыстренном темпе, представить себе траву, снятую сверху, похожую на сухую путаную мочалу, как становится ясно,

насколько все это бедно и примитивно. Я вспоминаю даже великолепно технически сделанную картину Эйзенштейна «Старое и новое», где показано сложно монтажно разработанное состязание в косьбе. Я ничего не помню оттуда, кроме людей, быстро размахивающих плохо различимыми косами. Как схватить, как передать то полное и глубокое ощущение действительных процессов, которое дважды поразило меня сегодня? Я мучался по дороге домой, бросаясь мыслью из стороны в сторону, схватывая и отбрасывая, пробуя и разочаровываясь. И вдруг наконец нашел! Я понял, что всматривающийся, изучающий, впитывающий в себя человек, прежде всего, в своем восприятии изменяет действительные пространственные и временны́е соотношения: *он приближает к себе далекое и задерживает быстрое*. Я могу, внимательно всматриваясь в далекий предмет, видеть его лучше, чем близкий. Так пришел в кино крупный план, отбрасывающий *лишнее* и сосредоточивающий внимание на *нужном*. Так же можно поступать и с временем. Сосредоточиваясь на детали процесса, я относительно замедляю ее скорость в своем восприятии. Вспомните многочисленные описания ощущения людей, внезапно столкнувшихся с быстро приближающейся к ним опасностью. Налетающий поезд кажется в последний момент на мгновение застывшим или необычайно медленно двигающимся. «Минута, тянущаяся часами», — всем знакомое выражение. Когда режиссер снимает сцену, он меняет положение аппарата, то приближая, то отдаляя его от актера в зависимости от того, на чем он сосредоточивает внимание зрителя — на общем ли движении, или на отдельном лице. Так овладевает он пространственным построением сцены. Почему же не делать того же и с временем? Почему не выдвинуть на мгновение какую-либо деталь движения, замедлив ее на экране и сделав ее таким образом особенно выпуклой и невиданно ясной? Разве дождь, разбивающийся о камень подоконника, и трава, падающая на землю, не были мною задержаны обостренным вниманием? Разве не благодаря этому заостренному вниманию я увидел гораздо больше, чем видел всегда?

Я попробовал мысленно снять и смонтировать косьбу травы примерно так:

1. Стоит человек, обнаженный по пояс. В его руках коса. Пауза. Он взмахивает косой. (Все движение идет нормально быстро, то есть снято с нормальной быстротой.)

2. Взмах косы продолжается. Спина и плечи человека. Медленно переливаются, напрягаясь, мускулы. (Снято «цайт-лупой» очень

достижения первооткрывателя, эпигоны уничтожают их.

«Поэтический» метод (прибегаю к этому определению критиков не потому, что оно мне нравится, просто не знаю другого), наиболее ярко и органично выразившийся в картинах Тарковского, в «Мольбе» Абуладзе, некоторых других фильмах, — достояние немногих. Между тем поветрие «поэтизации» охватило довольно-таки большое количество режиссеров, и это становится опасным. Исследование мира подменяется в таких картинах любованием предметиками, чаще всего назойливым любованием штампами собственного восприятия. Возникает «красивое» кино, то, что Г.М.Козинцев называл «пейзаж с дымкой». Красивостью залатываются дыры в сюжете, отсутствие характеров, неспособность к образному мышлению. Под «изящную» музыку или с придыханием исполненную песенку следуют бесконечные проезды, наезды, нелепые ракурсы, абсурдная крупность, рапид ни к селу ни к городу, камера гарцует и объезжает по кругу пижонскую мизансцену, одним словом, набор известен. В довершение всего, вместо того чтобы честной, старой «восьмеркой» снять решающий диалог героев, снимается, скажем, длинный проход лошадей, хотя после Тарковского и Вайды снимать лошадей без нужды крайне рискованно.

1974, № 7

Григорий Александров

О некоторых вопросах кинодраматургии

Комедийные трюки и сюжеты не лежат на поверхности. Их надо

быстро, отчего движение на экране получается чрезвычайно медленным.)

3. Лезвие косы на кульминационной точке медлительно переворачивается. Солнечный блик загорается и тухнет. (Съемка «цайт-лупой».)

4. Летит вниз лезвие (нормальная скорость).

5. Весь человек с нормальной быстротой провел косой по траве. Взмахнул — провел. Взмахнул — провел. Взмахнул...

И в момент, когда лезвие косы коснулось травы...

6. ...медлительно («цайт-лупа») подрезанная трава качается, падает, изгибаясь и роняя блестящие капли.

7. Медленно разжимаются мускулы спины и уходит плечо.

8. Снова медленно падает, ложится трава.

9. Быстро уходит коса с земли.

10. Так же быстро взмахивает косой человек. Косит и взмахивает.

11. Нормально быстро косят много людей, одновременно взмахивая косами.

12. В затемнение уходит медленно поднимающий косу человек.

Это очень приблизительный эскиз. После фактической съемки я монтировал иначе — много сложнее, работая с кусками, снятыми с очень разнообразной скоростью. Внутри отдельных планов были новые, более тонкие градации скоростей. Рассматривая уже снятое на экране, я понял, что мысль была правильная. Новый, своеобразный ритм, получающийся из комбинации съемок с различными скоростями, давал углубленное, я бы сказал, чрезвычайно обогащенное ощущение показываемого на экране. Случайные зрители, незнакомые с сущностью приема, признавались, что получали почти физическое ощущение влажности, веса и силы.

Я пробовал снять и смонтировать так же в дождь. Я снимал общие и крупные планы с различными скоростями «цайт-лупой». Медлительные удары первых тяжелых капель о сухую пыль. Они падают, раскатываясь отдельными темными шариками. Падение капли на поверхность воды: быстрый удар, вскакивает прозрачный столбик, медленно уменьшается и расходится медленными же кругами. Нарастание скорости идет параллельно с усилением дождя и с расширением плана. Большой широкий охват частой сетки сильного дождя, и вдруг резко крупный план струй, разбивающихся о каменную балюстраду. Подскакивают блестящие капли; их движение чрезвычайно медленно — можно видеть всю сложную, удивительную игру их перекрещивающихся полетов. Снова ускоряется движение, но уже уменьшается дождь. Последними идут планы мокрой травы под солнцем. Ее колеблет ветер, она медлительно качается, капли отделяются и падают вниз. Это движение, снятое с большой скоростью «цайт-лупой», показало мне впервые, что можно снять и показать *движение травы от ветра*. В прежних картинах я видел только *сухую, истерически треплющуюся пеньку*.

Я глубоко убежден в нужности и действительности нового приема. Чрезвычайно важно понять со всей глубиной сущность съемки «цайт-лупой» и пользоваться ею не как трюком, а как возможностью *сознательно,* в нужных местах, *в любой степени* замедлять или ускорять движение. Нужно уметь использовать все возможные скорости, от самой большой, дающей чрезвычайную медленность движения на экране, и до самой малой, дающей на экране невероятную быстроту. Иногда очень *небольшое замедление* съемкой *простой походки* человека придаст ей *тяжесть и значительность,* которую *не сыграешь*. Я пробовал монтировать взрыв снаряда, склеивая его из кусков различной скорости. Медленное начало; очень быстрый взлет, слегка замедленный рост; медленно опускается земля, и вдруг на зрителя летят куски земли очень быстро; на мгновение резкой сменой летят они медленно, тяжело и страшно, потом так же внезапно летят они снова быстро. Получилось здорово.

Съемка «цайт-лупой» практикуется уже давно. Волнующее своеобразие замедленного на экране движения, возможность увидеть обычно неощутимые, невидимые, но вместе с тем реально существующие формы настолько сильно впечатляют зрителя, что куски, снятые «цайт-лупой», часто вставлялись режиссерами в картины. (Кстати сказать, обаяние талантливо «схваченного» движения в рисунке часто зависит от того же эффекта «цайт-лупы», только ее роль здесь играет глаз художника.) Но все режиссеры, пользовавшиеся замедлением движения, не делали одного, с моей точки зрения, самого важного. Они не включали замедленного движения в монтаж — в общий ритмический ход картины. Если снималась «цайт-лупой» скачка лошадей, то она снималась целиком и так же целиком вставлялась в картину, как целый «вводный» эпизод. Я слышал, что Жан Эпштейн снял «цайт-лупой» целую картину (кажется, «Падение дома Эшеров» по рассказу Э.По), используя эффект замедленного движения для придания мистической окраски сценам. Я говорю не о том.

Я говорю о различной степени замедления скорости движения, включенной в построение монтажной фразы. Короткий кусок, снятый «цайт-лупой», может помещаться между двумя длинными нормальными кусками, сосредоточивая на момент в нужном месте внимание зрителя. «Цайт-лупа» в монтаже не искажает действительного процесса. Она показывает его углубленно и точно, сознательно руководя вниманием зрителя. Это всегда характерно для кинематографа. Я попробовал смонтировать удар кулака по столу так: кулак быстро летит к столу, и в тот момент, когда он касается его, следующий кусок показывает рядом стоящий стакан, который медленно подпрыгивает, качается и падает. Из этого сочетания быстрого и медленного кусков получился почти слышимый, чрезвычайно остро ощущаемый тяжелый удар.

Длительные процессы, показанные на экране монтажом кусков, снятых с различной скоростью, получают своеобразный ритм, какое-то особое дыхание. Они делаются живыми, потому что им придается живое биение оценивающей, отбирающей и усваивающей мысли. Они не скользят, как пейзаж в окне вагона, под равнодушным взглядом привыкшего к этой дороге пассажира. Они развертываются и растут, как рассказ талантливого наблюдателя, увидевшего вещь или процесс так ясно, как никто до него еще не видел. Я уверен, что прием этот можно распространить на съемку человека — его мимики, его жестикуляции. Я уже знаю по опыту, какой драгоценный материал представляет собой улыбка человека, снятая «цайт-лупой». Я вырезал из такого куска замечательные паузы, где смеялись только глаза, а губы еще не начинали улыбаться. У «крупного плана времени» огромная будущность. Особенно в тонфильме, где ритм, уточненный и усложненный сочетанием со звуком, особенно важен.

1932, № 1

искать долго и упорно. Всегда, когда ко мне приходят молодые кинодраматурги, я предостерегаю их от банальности.

— Кто герой? — спрашиваю я у автора.

— Молодая энергичная культработница, массовик.

— Место действия?

— Парк.

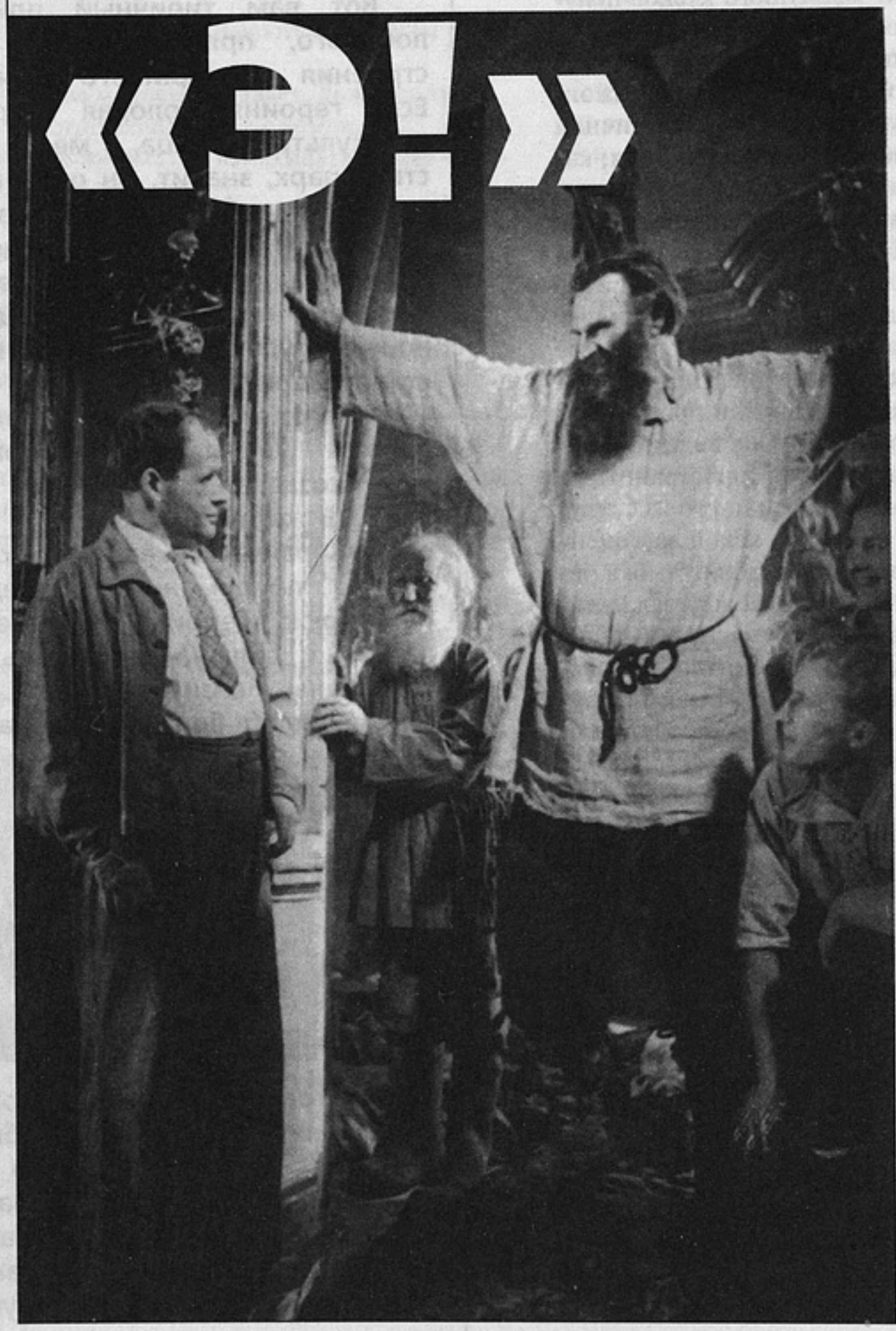
— Козы ходят? — задаю я лукавый вопрос.

— Ходят, — смущенно признается молодой человек.

Вот вам типичный пример лобового, прямолинейного построения комедийного сюжета. Если героиня молодая энергичная культработница, а место действия парк, значит, он обязательно должен быть вначале запущенным и по его аллеям должны ходить козы, а впоследствии... Впрочем, читателю и так уже ясно, что будет впоследствии: парк станет образцовым.

Много важных обстоятельств должен учитывать кинодраматург, создавая комедийный эффект. В картине «Петер» с участием Франчески Гааль есть один удачно придуманный комедийный трюк. Героиня работает в гараже и должна заправлять автомашины бензином, водой. Но она наливает бензин не в бак, а

в радиатор. Все зрители, которые хоть немного знают автомобиль, предугадывают предстоящую катастрофу. И не напрасно. Машина взрывается... Но представьте, что в машину садилась бы какая-нибудь простая советская девушка


«Э!»

Моя фамилия начинается на Э. Тем не менее совершенно не важно, кто первый скажет «э» по данному вопросу. По вопросу о чистоте киноязыка.

Но так или иначе откликнуться на выступление т. Горького о языке в литературе — соображениями о состоянии киноязыка — нам следовало бы всем.

Киноязык не как рецензентский оборот речи, а как некоторое определившееся понятие до известной степени связан с моими работами и комментариями к ним.

Поэтому беру роль застрельщика на себя.

Я не собираюсь говорить о говорящих фильмах. Вернее — о разговорной их части. Она говорит за себя. Даже кричит. И ее качественность, еще до оценки кинематографической, имеет столько неблагополучий чисто литературного порядка, что кинопретензии к ней могут и пообождать.

И не об этом языке я хочу говорить (смешно за это браться при небезызвестном собственном моем литературном стиле!). Я хочу сказать о некультурности кинематографического письма кинолент, такой какою она проходит сегодня по экранам.

По части кинописьма наша кинематография сделала очень много для кинокультуры. Гораздо больше чем моду.

Правда, на Западе многое из специфически наших выразительных средств укрепилось не глубже, чем мода. Мелко нарезанные куски фильмы, скрепленные при помощи грушевой эссенции, так же вошли в киноменю под названием «russischen Schnitt», «Russian cutting», как в программах ресторанов держится термин «Salade russe» для определенно нарезанных и заправленных разновидностей сельхозпродуктов.

Мода.

Моды проходят — культура остается. Иногда за модой культуру не замечают. Иногда культурное достижение выбрасывают вместе с отжившей модой.

Пусть так для Запада.

или наш хороший парень — никакого комедийного эффекта в этой ситуации не было бы. Обаятельную героиню следовало отдать под суд, а отнюдь не веселиться и не восхищаться ее милой проделкой.

Таким образом, все в комедийном искусстве, все в мастерстве автора кинокомедии должно иметь точный, снайперский прицел и разить без промаха. Огромная палитра и неисчерпаемые возможности для создания кинокомедии, которыми обладает наша кинематографическая техника, не имеют никакой цены, если при создании сценария автор не ставит перед собой большой и высокой цели, если у него нет глубокого и серьезного идейного замысла.

1952, № 1

Анатолий Васильев

Разомкнутое пространство действительности

Основа сценарного хода — «случай» из жизни, любой случай, могущий произойти в действительности. Он разомкнут сам по себе и разомкнут по отношению к драме, то есть не требует развития в собственно драматургическом смысле. А драматургический эпизод — это малый круг в

Негритянская пластика, полинезийские маски или советская манера монтировать картины для Запада — прежде всего, экзотика.

И только экзотика.

Об извлечении общекультурной ценности. Об освоении принципов. Об использовании достижений, с тем чтобы принципиально двигать культуру дальше, конечно, не может быть и речи.

К чему. Завтра магнаты моды — Пату, Ворт, м-м Ланвэн разных областей лансируют новый фасон. Из какого-нибудь Конго привезут по-новому обработанные колониальными рабами слоновые бивни. Где-нибудь на монгольских равнинах докопаются до каких-нибудь новых позеленевших пластинок бронзы, работы рабов эпох, давно отживших.

Все хорошо. Все на пользу. Все на доход.

Рост культуры? Кому какое дело.

Казалось бы, с таким отношением к культуре и к культурным достижениям после Октября давно покончено.

В музеях в выходные дни не протолкнуться. Рабочий с женой и ребятами стоит в очереди в Третьяковку.

В читальню не втиснуться. Столько народу.

Доклады, лекции — переполнены. Всюду бережливость, внимание, интерес. Хозяйское освоение дореволюционных достижений.

В кинематографе же чисто буржуазная бесхозяйственность. И не только по сметам. Легкомыслие. И не только по календарным планам.

Полный неучет и пренебрежение ко всему тому, что уже в советское время советскими руками на советском материале и по советским принципам внесено и создано в области кинокультуры.

Прекрасно: «освоили классиков». (Прекрасно или нет — вопрос другой и весьма спорный!) Запишем в актив.

Но это нисколько не снимает вопроса. Почему же их следует подавать в том полном забытьи всех выразительных средств и возможностей кинематографа, в котором они сверкают на экране?

Театрального актера освоили (лучше, чем классиков). Прекрасно!

Но опять-таки встает вопрос: «за хвостик тетеньки держаться?»

Даже если эта тетенька такая прекрасная актриса, как Тарасова!

Или кинематографическая культура была бы не на пользу, а во вред хорошей ее игре?

Между тем в кадрах... «мура». В сочетании кадров... «буза». А монтаж явно... «подылдыкивает».

В результате, глядя на экран, испытываешь сладостное чувство, как будто глаз ваш берут лапками сахарных щипцов и нежно-нежно поворачивают то вправо, то влево и наконец выворачивают полным кругом, чтобы затем втолкнуть его обратно в растерянную орбиту. Скажут: «Это у вас глаза такие». «Зрителю не важно». «Зритель не замечает». «Зритель не кричит». Совершенно верно. И читатель не кричит. И нужен не крик, а грозный окрик. Авторитетный окрик т. Горького, чтобы литература заметила элементы собственной распоясанности. От «бузы» читатель не умирает. Не смерть ему несет «мура». И не в гроб его заилдыкивает небрежность к литературном языку.

Тем не менее сочли за нужное литературный слух читателя взять под защиту. Чем хуже зрение читателя, когда он становится кинозрителем?

Чем же хуже ухо его в сочетании с глазом, когда он присутствует при звуко-зрительной катастрофе, претендующей на звание звукозрительного контрапункта?

Характерно — фильмы стали именоваться «звуковыми». Должно ли это означать, что то, что при этом видишь, не заслуживает внимания? А так получается.

В этом месте скажут ехидно: «Эге, старый черт, заскулил о монтаже».

Да, о монтаже.

Для многих еще монтаж и левый загиб формализма — синонимы.

А между тем...

Монтаж вовсе не это.

Для тех, кто умеет, монтаж — это сильнейшее композиционное средство для воплощения сюжета.

Для тех, кто о композиции не знает, монтаж — это синтаксис правильного построения каждого частного фрагмента картины.

Наконец, монтаж — это просто элементарные правила киноорфографии для тех, кто по ошибке составляет куски картины, вместо того чтобы замешивать по готовым рецептам лекарства, солить огурцы, мариновать сливы или мочить яблоки в бруснике.

Не только монтаж...

Но я хотел бы видеть свободу выразительных действий рук человека, лишенного в нижней части своего туалета этих поддерживающих агрегатов.

В фильмах встречаются отдельные хорошие кадры, но в этих условиях самостоятельные живописные качества и достоинства кадра становятся собственной противоположно-

стью. Неувязанные монтажной мыслью и композицией, они становятся эстетической игрушкой и самоцелью. Чем лучше кадры, тем ближе фильма к бессвязному набору красивых фраз, витрине магазина случайных вещей или альбому почтовых марок с видами.

Мы отнюдь не за «гегемонию» монтажа. Время прошло, когда в целях педагогических и воспитательных нужно было делать некоторый тактический и полемический перегиб, в целях широкого освоения монтажа как выразительного средства кино. Но ставить перед собою вопрос о грамотности кинописьма мы обязаны и должны. Требовать не только, чтобы качество монтажа, киносинтаксиса и киноречи не уступало качеству прежних работ, но чтобы оно их превысило и превзошло, — это то, чего от нас требует дело борьбы за высокое качество культуры кино.

Литературе легче. Критикуя ее, ей есть что противопоставить из классиков. Ее наследство и достижения во многом исследованы до тончайших деталей микроскопически. Анализ композиционного и образного строя гоголевской прозы, сделанный хотя бы покойным Андреем Белым, стоит живым укором перед любым литературным легкомыслием.

Кстати, Гоголю повезло и на кино. Прежде чем погрузиться в полную бесформенность, последней, пожалуй, вспышкой чистоты монтажной формы в звуковом кино было как бы переложение гоголевского текста в зрительный материал.

Под прекрасную зрительную поэму Днепра в первой части «Ивана» Довженко, я думаю, можно успешно декламировать гоголевский «Чуден Днепр».

Ритм съемок с движения. Оплывания берегов. Врезка неподвижных водных пространств. В чередовании и смене их уловлена магия гоголевской образности и оборотов речи. Все эти «не зашелохнет не прогремит». Все эти «глядишь и не знаешь, идет или не идет его необъятная ширина», «и чудится, будто весь вылит он из стекла» и т.д. Вот где литература и кино дают образец самого чистого слияния и сродства. И еще вспоминается при этих кусках... Рабле. Его поэтичное предвосхищение «образа» теории относительности в описании острова «путей путешествующих» («des chemins cheminants»):

«...Селевк здесь пришел бы к заключению, что Земля движется вокруг своей оси, а не небо вокруг Земли, хотя нам и кажется наоборот, подобно тому как, плывя по Луаре, мы видим, будто движутся деревья, а на самом деле движется лодка, на которой мы находимся...» (книга V, глава XXVI «Как мы сошли на остров Годос, где дороги ходят»).

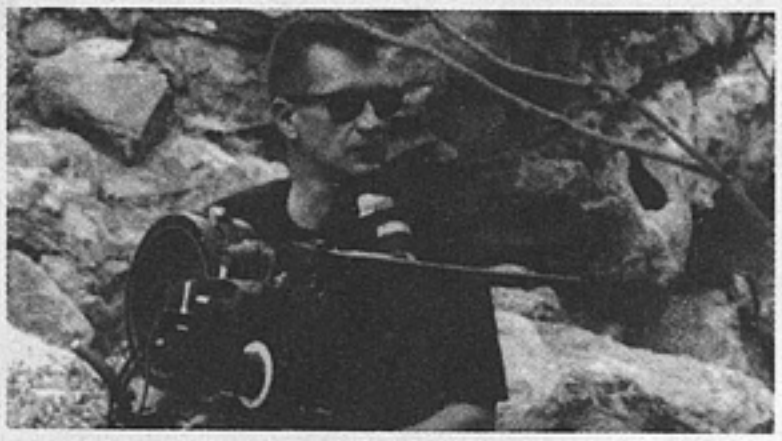
большом круге, он несет в себе все противоречия, коллизии и основной конфликт большого круга драм. Поэтому мы и говорим, что драма строится по законам единства действия. Вот этого единства действия в кинематографическом пространстве может и не быть.

1981, № 4

Вим Вендерс

Сны, время и видео

Весь кинематограф — это так или иначе время. Я вклеивал фрагменты видео в фильм «Молния на воде» — фильм о смерти, о времени умирания. Они заключали в себе другую реальность, время другой природы, очень жесткие, жестокие образы, разъедающие фильм. Николас Рей, с которым и о котором мы снимали этот фильм, умирал от рака, и, пытаясь рассказать об этом, мы включили в картину фрагменты иноприродного времени. Вообще, кино властно сводит воедино различные времен-



ны́е уровни и измерения, как множество ручейков времени, сливающихся в фильм, словно в одну широкую реку.

Странно, часто, снимая, мы открываем существование различных мер времени. У меня есть фильм «Заметки о городах и одежде». Одну из его частей я

С.Эйзенштейн и В.Пудовкин на
съемках фильма «Иван Грозный»

Мы задержались на этом примере, ибо это, пожалуй, лебединая песня чистоты киноязыка нашего сегодняшнего экрана. Даже и для «Ивана». Последующие его части нигде не подымаются до совершенства этого фрагмента.

Скажут: «Чуден Днепр» — поэма!

Дело вовсе не в этом. На основании этого следовало бы предполагать, что строй прозы, например Золя, непременно должен был бы являть «натуралистический хаос».

Между тем мне как-то пришлось в одном исследовании видеть его страницы разбитыми на строфы эпической поэмы.

И эти страницы «Жерминаля» читались почти со строгостью гомеровских гекзаметров.

Это были эпизоды, близкие к зловещей сцене, когда во время бунта перед приходом жандармов громят лавку мироеда и насильника Мэгра. Когда разъяренные женщины под предводительством Ла Брюлэ и Мукетты «холостят» труп ненавистного лавочника, сорвавшегося в своем бегстве с крыши и раскроившего себе череп о тумбу. Когда окровавленный «трофей» вздернут на шест и проносится в процессии.

«...Что это у них на конце шеста?» — спросила Сесили, рискнувшая выглянуть. Люси и Жанна заявили, что это, должно быть, шкура кролика.

— Нет, нет, — прошептала м-м Эннбо, — они разгромили мясную лавку — это, верно, кусок свинины.

В это время она вздрогнула и замолчала... М-м Грэгуар толкнула ее коленкой. Обе застыли с раскрытыми ртами...»

Эта сцена сама по себе, как и предшествующая ей сцена толпы женщин, пытающихся публично высечь Сесили, относится, конечно к стилизационно цитатной пересадке эпизодов, видимо, поразивших Золя в анналах Великой французской революции.

Попытка женщин в отношении Сесили вторит известному эпизоду экзекуций Теруэнь де Мэрикур.

Вторая же сцена невольно заставляет вспомнить, может быть, и менее известный и популярный эпизод из материалов Мерсье. Когда прорывается заслуженная ненависть народа к принцессе де Ламбалль, ближайшему другу Марии Антуанетты, и народный гнев расправляется с нею в воротах тюрьмы Лафорс, один из участников «срезает у трупа срамные части и из них делает себе усы» (Mercier «Paris pendant la Revolution»). Любопытен на это поздний комментарий журнала «Interm diaire» от 1894 года:

снимал на видеокамеру два часа непрерывно. Снимая же другой фрагмент другой камерой, я был вынужден останавливаться каждые полчаса, чтобы сменить пленку. В этом фрагменте также было ощущение непрерывности времени, только природа этого времени и этой непрерывности была иной. Документальное кино не имеет, как мне кажется, подобной власти над временем. Художественный фильм может заставить время течь иначе. Часы и минуты его создаются, прежде всего, монтажом. По прошествии нескольких десятилетий мы не сможем найти в документальных фильмах реальность эпохи, в которую они были сняты, которую они пытались запечатлеть. Уже сейчас фильмы Хичкока могут сказать нам о 50-х годах гораздо больше, чем все телевизионные хроники того времени.

1994, № 2

Дзига Вертов

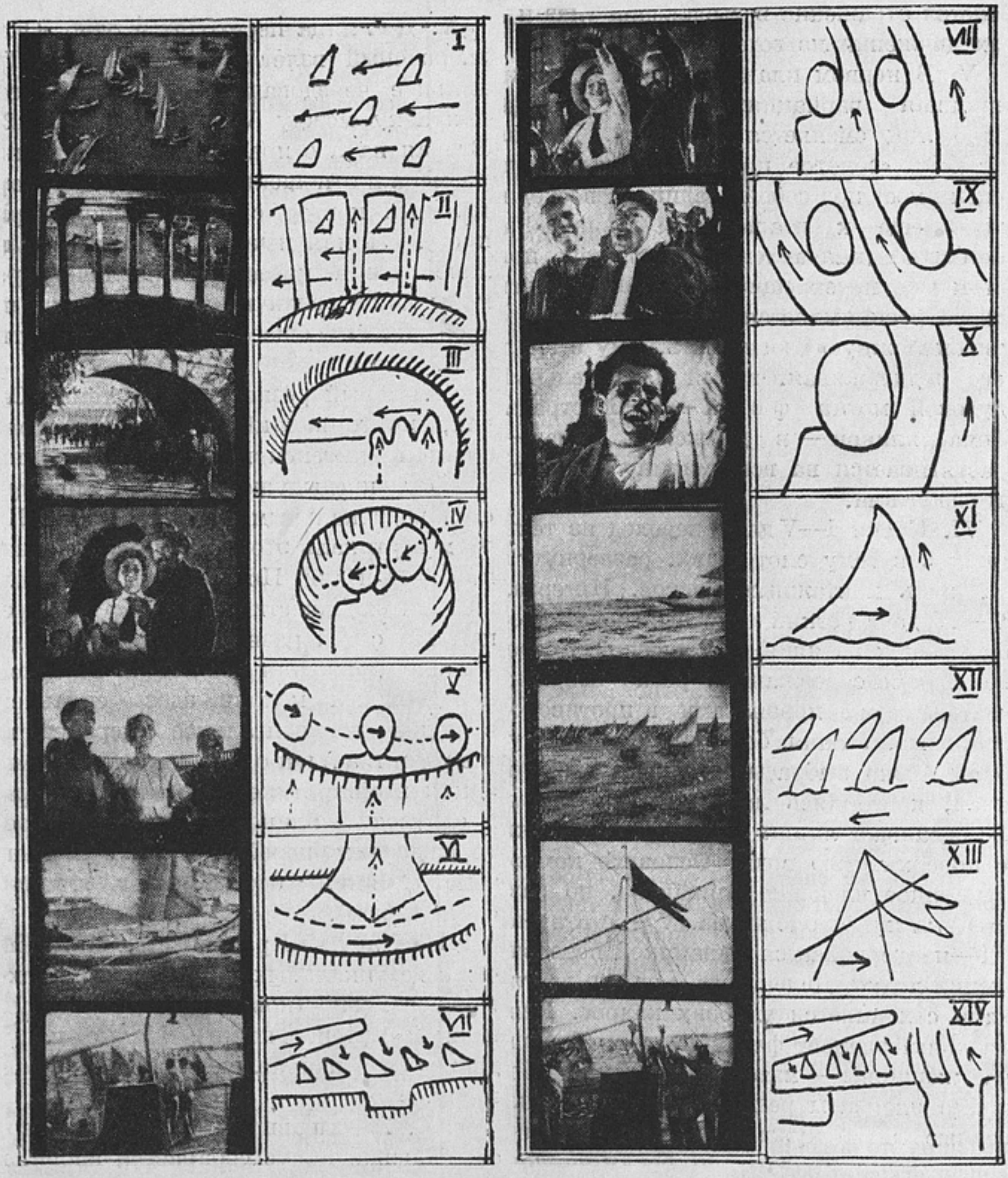
Киноглаз, радиоглаз и так называемый «документализм»

Увольнение руководителя «киноглаза» явилось не началом, как принято думать, а финишем административного разгрома нашей работы над хроникальной фильмой. Сначала был закрыт «Госкинокалендарь» и связанная с ним «Киноправда». Затем прекращены работы по фильмам «Десять лет», «Ленин», «Человек с киноаппаратом» и по всем мелкометражным фильмам. Кроме того, не смогла быть выполнена фильма «Земля» — о переселении евреев, — план которой был сдан правлению Совкино. Основная группа «киноглаза»

«...Все рассказано о том, чему подверглась несчастная принцесса. Но коллекционеры не имеют уважения ни перед чем! Я видел, лет двадцать назад, в одном из замков в окрестностях Льежа (Бельгия) благоговейно сбереженные, совершенно высохшие и расправленные на атласной подушечке органы принцессы де Ламбалль».

В пользу стилизационной обработки эпизодов именно под эту эпоху говорит и не случайно избранное из месяцеслова этой же эпохи название самого романа «Жерминаль». Если это обращение за темпераментом и пафосом к прежней патетической эпохе во многом определило ритмическую четкость формы его литературного письма, то распространение его же на разработку эпизодики — не из благополучных.

Аналогичным образом пострадала и наша фильма «Октябрь» в части своей, касающейся июльских дней 17-го года. Во что бы то ни стало хотелось в исторический случай с избиением и убийством озверевшей буржуазией рабочего-большевика дать «ноту» Парижской коммуны. Получилась сцена с дамами, избивающими зонтиками рабочего: сцена, крепко



С.Эйзенштейн. Раскадровка к фильму «Броненосец «Потемкин»

выпадающая по духу из общего ощущения предоктября.

Это мимоходное замечание может быть не бесполезно. Литературным наследием, культурой образа и языка прежних эпох нам приходится пользоваться часто. Оно часто и во многом стилистически определяет наши работы. И наравне с положительными образцами не вредно отмечать и неудачи.

Возвращаясь снова к вопросу чистоты киноформы, я легко могу нарваться на возражение, что мастерство кинописьма и киновыразительности еще очень молодо и образцов классической традиции не имеет. Что я, дескать, нападаю, не противопоставляя положительных образцов, отделываясь литературными аналогиями. У многих даже может появиться сомнение, да есть ли что-либо подобное в этом «полуискусстве», под маркой коего для многих еще ходит кино.

Простите. Все это так.

А между тем наш киноязык, не зная своих классиков, обладал большой строгостью формы и кинописьма. На определенном этапе наше кино знало такую же строгую ответственность за каждый кадр, допущенный в монтажную последовательность, как поэзия за каждую строку или музыка за закономерность движения фуги.

Примеров из практики нашей немой кинематографии можно было бы привести достаточно много. Не имея времени специально разбирать сейчас другие образцы, позволю себе привести здесь пример анализа по одной из собственных работ. Он взят из материалов к заканчиваемой мною книге «Режиссура» (часть II — Мизанкадр) и касается «Потемкина». Чтобы показать композиционную обусловленность между собою пластической стороны сменяющихся кадров, там умышленно выбирается пример не из ударных сцен, а первое попавшееся место: четырнадцать последовательных кусков из сцены, предшествующей расстрелу на «Одесской лестнице». Сцены, когда «господа одесситы» (как гласило обращение потемкинцев к жителям города Одессы) посылают ялики с продовольствием к бортам мятежного броненосца.

Взлет приветствий строится на отчетливом скрещивании двух тем:

1. Ялики устремляются к броненосцу.
2. Жители Одессы машут.

В конце обе темы сливаются.

Композиция в основном двухпланная: глубина и передний план. Темы, чередуясь, берут верх, выступая на передний план и отводя друг друга на задний.

уехала на Украину. Но вернуть всю работу по хроникальной фильме назад к «Пате-журналу» было уже невозможно даже правлению Совкино. В Москве остались работать тт. Копалин, Беляков, Зотов, Сеткина и др. Вступили в работу по игровой фильме тт. Шуб и Ерофеев. Борьба за развитие *хроники в новую отрасль социалистической кинопромышленности* (производство фильм без актеров) продолжалась как в Москве, так и на Украине.

...Как видно из изложенного, работники и сторонники актерской фильмы вовсе не ограничивались тем, что смотрели на работников хроникальной фильмы презрительно, сверху вниз, с высоты Парнаса, как «маги искусства» на «просто хроникеров», «ремесленников». Они не ленились и прилагали все зависящие от них усилия, чтобы загнать неигровую фильму обратно в *междуантрактный* «Пате-журнал».

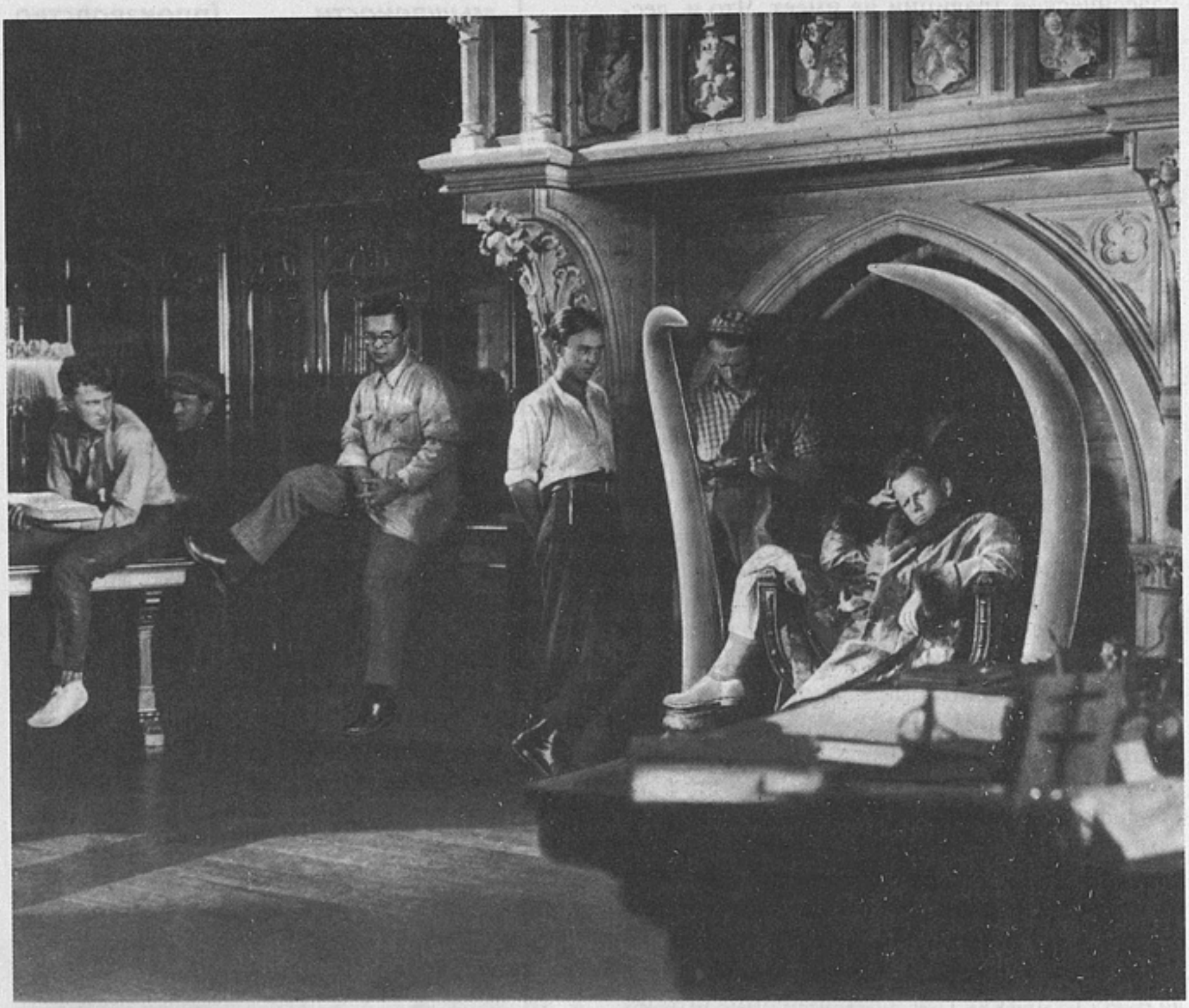
И наряду с прямым административным воздействием, наряду с откровенным бойкотом и травлей они стали применять по отношению к хроникальной фильме более сложные приемы

борьбы. Сюда прежде всего относится извращение всех вносимых «неигровиками» предложений. Например, взамен организации предложенной нами *фабрики неигровой фильмы* была организована фабрика «Культурфильмы» или «Политпросветфильмы». Наше предложение о

Композиция строится: 1) на пластическом взаимодействии обоих планов (внутри кадра), 2) на смене линий и форм по каждому плану от кадра к кадру (монтажно). Во втором случае композиционная игра образуется из взаимодействия пластического впечатления предыдущего кадра в столкновении или взаимодействии с последующим. (Здесь разбор по чисто пространственному и линейному признаку. Ритмически временное соотношение исследуется в другом месте.)

ных колонн. Вертикальные линии прочерчивают пластическое размещение будущих фигур (IV, V и т.д.). Взаимная игра горизонтальных следов и вертикальных линий. Тема яликов отодвигается вглубь. В нижней части кадра вступает пластическая тема дуги.

III. Пластическая тема дуги разрастается на весь кадр. Игра смены членения кадра вертикальными линиями — дуговым построением. Тема вертикали сохраняется в движении людей, мелко идущих от аппарата. Тема яликов окончательно отодвинута вглубь.



С.Эйзенштейн на съемках фильма «Октябрь»

Движение композиции (см. прилагаемые таблицы) идет следующим образом:

I. Ялики в движении. Ровное движение, параллельное горизонтальному обрезу кадра. Все поле зрения занято первой темой. Игра мелких вертикальных парусов.

II. Усиливающееся движение яликов первой темы (этому еще способствует вступление второй темы). Вторая тема вступает на первый план строгим ритмом вертикальных неподвиж-

IV. Пластическая тема дуги окончательно занимает первый план. Из оформления аркой переходит в противоположное разрешение: прочерчивается контуром группы, оформленной по кругу (зонтик дочерчивает композицию). Тот же переход в противоположность происходит и внутри вертикального построения: спины мелко двигавшихся вглубь людей сменяются крупными, неперемещающимися фигурами, снятыми с лица. Тема движения

яликов сохраняется отраженно в выражении глаз и в их движении по горизонтали.

V. В первом плане обычная композиционная вариация: четное количество лиц сменяется нечетным. Два на три. Это «золотое правило» смены мизансцен имеет под собой традицию, восходящую еще к итальянской Commedia dell'arte (направление взглядов при этом еще перекрещивается). Мотив дуги снова распрямляется, на этот раз в противоположную изогнутость. Ему вторит, его поддерживая, новый параллельный дуговой мотив *фона* — балюстрада. Тема яликов — в движении. Глаз — растягивается на всю ширину кадра по горизонтали.

VI. Куски I — V дают переход из темы яликов в тему смотрящих, развернутую на пять монтажных кусков. Интервал V — IV дает резкий обратный переход со смотрящих на ялики. Композиция, строго следуя содержанию, резко оборачивается всеми признаками в противоположность. Линия балюстрады из глубины резко выбрасывается на передний план, повторяясь линией борта лодки. Ее сдваивает линия соприкасания лодки с поверхностью воды. Основное композиционное членение одинаково, но разработка противоположна. V — статичен. VI — прочерчивается динамикой передвижения лодки. Деление на «три» по вертикали сохраняется у обоих кадров. Центральный элемент фактурно схож (рубашка женщины — материал паруса). Боковые элементы резко противоположны: черные пятна мужчин по бокам женщины и белые пролеты по бокам паруса. Членения по вертикали тоже противоположны: три фигуры, обрезанные низом кадра, переходят в вертикальный парус, обрезанный верхом кадра. *Фоном* выступает новая тема — броненосец в виде борта, срезанного *сверху* (подготовка к куску VII).

VII. Новый резкий оборот темы. Тема фона — броненосца — выдвигается на первый план (скачок оборота темы от V к VI служит как бы форшлагом к скачку VI — VII). Точка зрения поворачивается на 180 градусов: съемка с броненосца на море — обратная VI. На этот раз борт броненосца на *первом плане* и обрезан *снизу*. В глубине тема парусов, работающая вертикалями. Вертикаль матросов. Дуло в статике продолжает линию движения лодки предыдущего куска. Борт кажется дугой, перешедшей в прямую линию.

VIII. Повторяет IV в повышенной интенсивности. Горизонтальная игра глаз перебрасывается в вертикаль машущих рук. Тема вертикали из глубины выходит на первый план, вторя сюжетному переносу внимания на смотрящих.

немедленной реорганизации советской кинематографии на основе ленинской пропорции, **то есть пропорции между актерскими фильмами «более или менее обычного типа» и фильмами неигровыми (хроникальными, научными и т.д.), — было немедленно же *извращено* в пропорцию между «культурфильмами» и «художественными» и т.д.**

1931, № 4

Сергей Герасимов

Размышления о молодых

Каждый из нас в новом произведении менее всего хочет повториться, отправиться в путь старой, хоженой тропой; мы постоянно ищем новое, видя в новизне важную сторону художественного творчества. Но каждому художнику новизна открывается по-своему, и в этом счастливое свойство искусства как одного из средств познания мира. Для меня новизна — это прежде всего глубина постижения мира,

его реальной, конкретно-исторической сущности. Именно этого я ищу как зритель, отправляясь на просмотр новой картины. И когда нахожу эти черты в фильме, ухожу обогащенный, когда же не нахожу их, то даже при всем блеске внешне выразительных форм остаюсь равнодушным.

IX. Два лица крупнее. Вообще говоря, неблагополучное сочетание с предыдущим куском. Следовало бы ввести между ними кусок в три лица. Например, повторить кусок V тоже в повышенной интенсивности. Получилось бы построение 2:3. Кроме того, повторение привычной группы IV — V с новой концовкой IX заострило бы восприятие последнего куска. Положение спасает некоторое укрупнение плана.

X. Два лица переходят в одно. Очень энергичный взлет руки за кадр. Правильное чередование лиц (если ввести поправку между VIII и IX) — 2:3:2:1. Вторая пара с правильным увеличением размера в отношении первой пары (правильный повтор с качественной вариацией). Линия нечетных различна и количеством, и качеством (различны размеры лиц и различны их количества при соблюдении общего признака нечетности).

XI. Новый резкий оборот темы. Скачок, повторяющий V — VI в повышенной интенсивности. Вертикальный *взлет* предыдущего кадра повторяется вертикальным *парусом*. При этом вертикаль этого паруса проносится по горизонтали. Повтор темы VI в большей интенсивности. И повтор композиции II с той разницей, что темы горизонтали движения яликов и вертикали неподвижных колонн здесь сплавлены в одно горизонтальное перемещение *вертикального* паруса. Композиция вторит сюжетной линии единства и слитности яликов и людей на берегу (прежде чем перейти к окончательной теме слияния: берега через ялики с броненосцем).

XII. Парус XI рассыпается во множество вертикальных парусов, мчащихся горизонтально (повтор куска I в повышенной интенсивности). Малые паруса движутся в направлении, обратном большому.

XIII. Рассыпавшись на мелкие паруса, большой парус собирается вновь, но на этот раз уже не в парус, а в знамя над «Потемкиным». Новое качество куска, оно и статично, и подвижно, — мачта вертикальна и неподвижна, полотнище рвется по ветру. Формально кусок XII повторяет кусок XI. Но замена паруса знаменем переводит принцип пластического объединения к объединению идейно-тематическому. Это уже не только вертикаль, пластически объединяющая отдельные элементы композиции, — *это революционное знамя, объединяющее броненосец, ялики и берег.*

XIV. Отсюда естественный возврат от флага к броненосцу. XIV повторяет VII. То же в повышенной интенсивности.

Этот же кусок вводит новую композиционную группу *взаимоотношений яликов и броненосца,* в отличие от первой группы *яликов и берега.* Первая группа выражала тему: «ялики несут приветствия и подарки берега броненосцу». Вторая группа будет выражать *братание яликов и броненосца.*

Композиционным водоразделом и одновременно идеологическим объединителем обеих композиционных групп служит мачта с революционным знаменем.

Кусок VII, повторяемый первым куском второй группы XIV, является как бы форшлагом второй группы и элементом скрепления обеих групп между собой, как бы «рейдом» последующей группы в предыдущую. Во второй группе такую же роль будут играть куски машущих фигур, врезающихся между сценами братания яликов и броненосца.

Не следует думать, что и съемка, и монтаж этих кусков производились согласно этим таблицам, сделанным априори. Конечно, нет. Но сборка и взаимное размещение этих кусков на монтажном столе уже четко диктовались композиционными требованиями киноформы. Эти требования диктовали отбор кусков из всех имевшихся в распоряжении. Они же устанавливали закономерность смены кусков. Действительно, ведь куски эти, рассмотренные только анекдотически и сюжетно, могут быть переставлены в любых сочетаниях. Но композиционное движение через них вряд ли окажется в этом случае столь же закономерным по построению.

Не следует также роптать на сложность разбора. По сравнению с анализами литературной и музыкальной формы наш разбор еще довольно наглядный и легкий.

Оставляя пока в стороне вопросы ритмического обследования, мы в нашем разборе имеем как бы анализ смены звуковых и словесных сочетаний.

Разбор самих объектов съемки и их обработки ракурсом камеры и света, исходя из требований стиля и характера содержания, отвечал бы анализу выразительности самих фраз, слов и их фонетических признаков в литературном произведении.

Мы убеждаемся в том, что требования, которые ставит себе кинокомпозиция, ни в чем не уступают требованиям соответствующих разделов литературы и музыки.

Зритель, конечно, меньше всего циркулем выверяет закономерность построения последовательных кадров в монтаже. Но в его восприятие закономерная монтажная композиция вносит те же элементы, которые стилистически отличают страницу культурной прозы от страницы «Графа Амори», Вербицкой или Брешко-Брешковского.

Сейчас советская кинематография исторически правильно включается в поход за сюжет. На этом пути еще много трудностей, много риска ложно понять принципы сюжетности. Из них самый страшный — недоучесть те возможности, которые дало нам временное раскрепощение от старых традиций сюжета.

Возможность принципиально по-новому пересмотреть основы и проблемы киносюжета.

И двигаться в кинематографическом поступательном движении не «назад к сюжету», а «к сюжету вперед». На этих путях четкой художественной ориентации пока что еще нет, хотя отдельные положительные явления уже обрисовываются.

Но так или иначе к моменту, когда мы овладеем четко осознанными принципами советской сюжетной кинематографии, ее во всеоружии должна встретить безупречная чистота и культурность кинематографического языка и речи.

Великих наших мастеров литературы от Пушкина и Гоголя до Маяковского и Горького мы ценим не только как мастеров сюжета. Мы ценим в них культуру мастеров речи и слова.

Пора во всей остроте снова ставить проблему о культуре киноязыка.

Важно, чтобы по этому поводу высказались все киноработники.

И прежде всего языком монтажа и кадров своих кинокартин.

1934, № 5

Но тут законно спросить, как следует понимать «глубину постижения»? Ты идешь по улице, навстречу тебе движется поток людей. Каждый из них может быть (применяя кинематографическую терминологию) участником массовки, групповой сцены, эпизода или исполнителем главной роли. Представить себе сообщество людей в окружающей действительности как гигантскую сумму главных ролей — здесь, видимо, и заключен тот идеал, возможно, та наивысшая художественная цель, к которой вправе стремиться художник нашей эпохи. Глубинные причины поступков героя, общественные связи, определяющие исторически-конкретные особенности его бытия, — вот та область, где каждый вправе искать неповторимую новизну.

1960, № 2

Сергей Герасимов

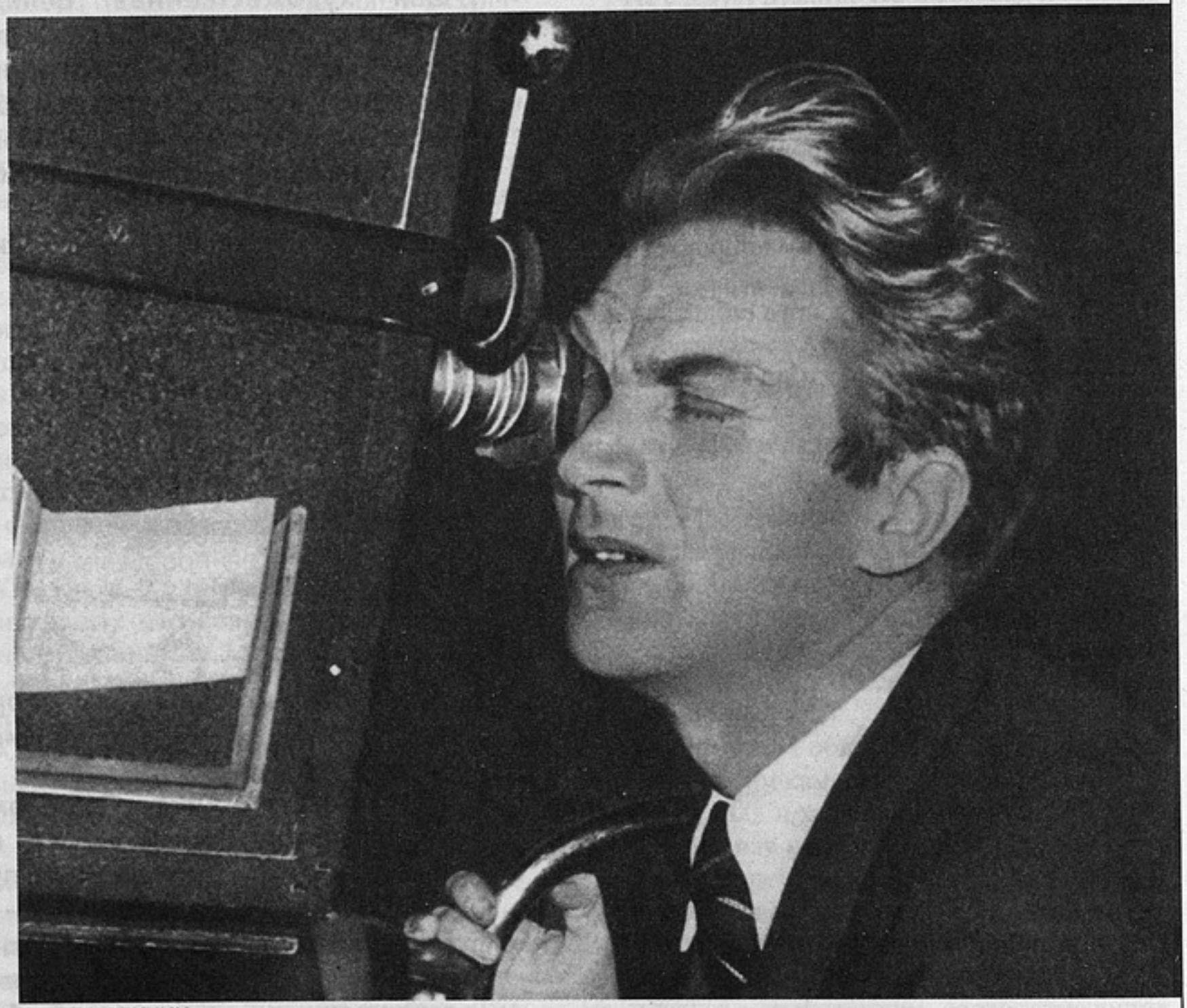
Режиссура — ее проблемы и трудности

Кинематограф делается упорством автора, упорством режиссера, твердо знающего, что он хочет сказать и почему. Твой замысел могут не принять, ты можешь быть еще на пути раскритикован, но ты знал — ты так хотел. Но вот когда работу режиссера собираются оценивать по пушкинской формуле — по задачам, им самим себе поставленным, — а задач, поставленных автором, как выясняется, как раз и нет, тогда в самую пору судить именно за это.

Профессия режиссера предполагает определенный уровень упрямства. Но оправдать это

ИГОРЬ САВЧЕНКО

О монтаже



ТЕЗИСЫ ЛЕКЦИИ

В кино у нас всегда бывает много споров о месте монтажа. Очень многие люди отдают преувеличеннейшее место ему, считая монтаж основным этапом работы. Многие считают монтаж делом совершенно техническим, лежащим за пределами творчества. Мне кажется, что и та и другая точки зрения неверны.

Вспомните 26—27—28-е годы — до появления звукового кино. Как тогда строился фильм? Основная задача была свести кадр к одному значению, сделать кадр однозначным, как буква.

Снимались, скажем, просто поворот головы, просто движение, просто улыбка, с тем чтобы потом из отдельных кадров составить, как наборщик из отдельных букв, любую монтажную фразу, любой рисунок. Причем считалось, что чем кадр однозначнее, чем он проще и яснее, тем он правильнее сделан. Такая установка вообще имеет под собой почву, потому что, действительно, можно из отдельных кадров смонтировать разные «слоги». Тем не менее установка эта оказала очень вредное влияние на развитие нашего ремесла.

Если кадр должен быть однозначным, если он должен уподобиться букве, зачем же тогда актер? В таком случае можно снимать любого вытренированного для этого человека.

Теория режиссера Л.Кулешова к этому и сводилась: актер в кино не нужен. Нужен натурщик. Нужен человек, который точно выполняет односложные задания. Теория эта, доведенная до крайности, до абсурда, вела к полной ликвидации искусства актера и отчасти сценария, как вы увидите позже. Тем не менее эта теория очень долгое время имела хождение, и такие режиссеры, как Дзига Вертов, Кулешов, в какой-то мере С.М.Эйзенштейн в период «Броненосца «Потемкин», эту веру исповедовали. Теория эта дала произведения искусства — ведь действительно можно из кадров-«букв» сложить фильм. Но это было совсем другое искусство, и оно могло жить в какой-то мере, пока в кино не пришел звук.

упрямство может только размер и своеобразие всего художественного замысла.

1974, № 7

Питер Гринуэй

Пять голландских фильмов, поставленных в воображении

Кино, доставляющее мне наслаждение. Это нечто вроде теоремы или — в терминах филологии — философского эссе на заданную тему, накрученного на повествовательный стержень, к тому же, будем надеяться, занимательного. Причем занимательного на всех возможных уровнях фильма.

Но все же мне хотелось бы считать публику союзницей, партнером в диалоге, которого не нужно «трогать», обманывать, которым не надо манипулировать, понуждая двигаться в определенном направлении, который способен сохранить дистанцию по отношению к изображаемым событиям, с которым легко дого-

вориться, как бы сказав: «Послушай, это всего лишь пленка, вымысел», который принимает во внимание всю информацию о предмете, к вашему вящему удовольствию. Мне бы особенно хотелось, чтобы наслаждение зрителю доставляли визуальные чувственные образы, сотворенные

Когда в кино пришло слово, кадр бесконечно усложнился. Сейчас снять однозначный кадр почти невозможно. Кадр стал сложным и по смыслу, и по форме. Вместе с приходом звука чрезвычайно быстро умерли и теория, и практика однозначного кадра.

Вы спросите, а зачем же нам теперь монтаж?

У меня будут сняты шесть-семь кусков сцены, я скажу ассистенту, как склеить эту сцену... Какое же потребуется от него искусство, если сказано — склеить здесь, и здесь, и здесь? В этом случае монтаж превращается в чисто техническое дело.

Такую точку зрения вы можете услышать особенно часто от театральных людей. Вот, например, режиссер Б.Бабочкин. Он считает, что монтаж — техническое дело. Он снимает, а склеит кто угодно, ему все равно, было бы правильно сыграно. Больше, чем сделано актером, режиссер сделать не может. И это, в общем, звучит более или менее убедительно. Если актер правильно сыграл сцену, если она правильно поставлена режиссером и верно снята оператором, что же остается на долю монтажа?

Остается, однако, очень многое.

Когда зритель приходит в театр, ему открывают на сцене «общий план». Если спектакль сделан скверно, зритель рассматривает то, что ему хочется. Один смотрит на актера, который в это время говорит, другой смотрит на девушку в пятнадцатом ряду массовки, третий рассматривает ножку от стула — если спектакль сделан плохо. Но если спектакль сделан хорошо, зритель смотрит примерно так, как хочет этого автор-режиссер.

Понятие монтажа сводится к последовательности показа зрителю. Если в театре существует хороший спектакль, зритель смотрит так, как его ему показывают. В основном. Почему в основном — я скажу.

И.Савченко (в центре) на съемках фильма «Старинный водевиль»

Если верен ритм, если верно играют актеры, если верно построен звук, зритель смотрит по плану, по которому создан спектакль.

Правда, за некоторыми исключениями. Скажем, если спектакль будет смотреть сапожник, то он может обратить внимание на ботинки и не посмотрит на говорящего в это время актера. Но это будет только в какой-то момент. Голодный человек, если будут в это время на сцене есть, может преувеличенно обратить

внимание на еду. Но это особенность человеческого восприятия, приводящая к некоторому отклонению от зрительской «нормы».

А в основном, хорошо сделанный спектакль смотрится так, как надо, — в отношении раскрытия авторского замысла. Это похоже на восприятие живописи. И художник, когда пишет картину, рассчитывает на то, что зритель увидит сначала одно, потом другое и т.п.

Творческий план показа зрителю является чрезвычайно важным. Как вы покажете, например, что происходит вот сейчас здесь, в аудитории? Происходящее здесь можно показать в бесконечном количестве вариантов. Можно показать, например, как неинтересно вам меня слушать или как вам интересно слушать. Можно обратить внимание на форму моей речи, можно обратить внимание на мои жесты и мою манеру разговаривать. Можно одну и ту же сцену показать средствами монтажа в различных смысловых планах, раскрыть в ней тот или другой смысл. Не одну, как считали при немом кино, а множество мыслей и особенно — много оттенков смысла. И это все — внутри одного эпизода. Если же учесть, что картина строится из эпизода в эпизод, а всех их примерно сто, то легко заметить, что смысл эпизода меняется от контекста. Это значит: монтируя тот или иной эпизод, вы должны учесть, что будет до него и что последует за ним. Эпизод может приобрести тот или иной смысл в зависимости от связи с соседними, то есть от контекста. Монтаж и есть создание «контекста».

Я приведу вам самый банальный пример. Бал. Люди танцуют и разговаривают. Если вы с этими кадрами-планами смонтируете другие, в которых люди умирают от голода, то смысл бала будет одним, и он будет несколько другим, если вы покажете вместе с балом веселье народа. Так смысл бала можно менять как угодно в зависимости от контекста. Все зависит от того, куда эпизод вставляется, что было до и что будет после него.

И, наконец, вам известно, что в кино нет надобности брать и показывать событие шаг за шагом, как оно происходит в действительности. Кино обладает возможностью показать это монтажно. Например, вошел человек, снял шапку и пальто; если нам очень важно обратить внимание зрителя на то, как человек снимает пальто и шапку, мы можем это сделать с помощью монтажа.

Кино обладает еще одной особенностью — у нас есть возможность выбросить из эпизода все лишнее. Этой возможности лишен театр. Возьмите все лишнее и выбросьте, оставьте только необходимое по смыслу. Такова ве-

из света, являющегося единственной истинно кинематографической субстанцией, не пренебрегая и тем, что могли бы поведать либо сотворить другие — в мире, который ежеминутно поражает воображение и который столь странен... Вот так вдруг на этом фоне появляется повествование — искусственное образование, собирающее вокруг себя всю информацию, — и вам уже только важно узнать, что произойдет дальше, но равно интересно и то, как это случится...

1991, № 8

Александр Довженко

Автобиография

Работать над «Иваном» мне было трудно. Фильм был укорочен, я был зачислен в лагерь биологистов, пантеистов, переверзианцев, спинозистов — сомнительных попутчиков, которых можно лишь терпеть.

У меня стал портиться характер. Я стал нервным и раздражительным. Я вел замкнутую жизнь. Было еще одно обстоятельство, ухудшавшее мою жизнь до предела. Это Брест-Литовское шоссе. Дорога на кинофабрику. Я упоминаю в своей биографии о ней лишь потому, что она играла и сейчас играет в моей повседневной жизни большую плохую роль. Я ее не люблю и отрицаю ежедневно вот уже в течение десяти лет. В течение этого долгого времени я переживаю неизменное чувство отвращения и протеста, и не было еще ни одного путешествия, когда бы я этого не переживал. Это стало как бы неким пунктом моего заболевания. В течение десяти лет

ликая возможность кино, и недооценивать ее глупо и нелепо.

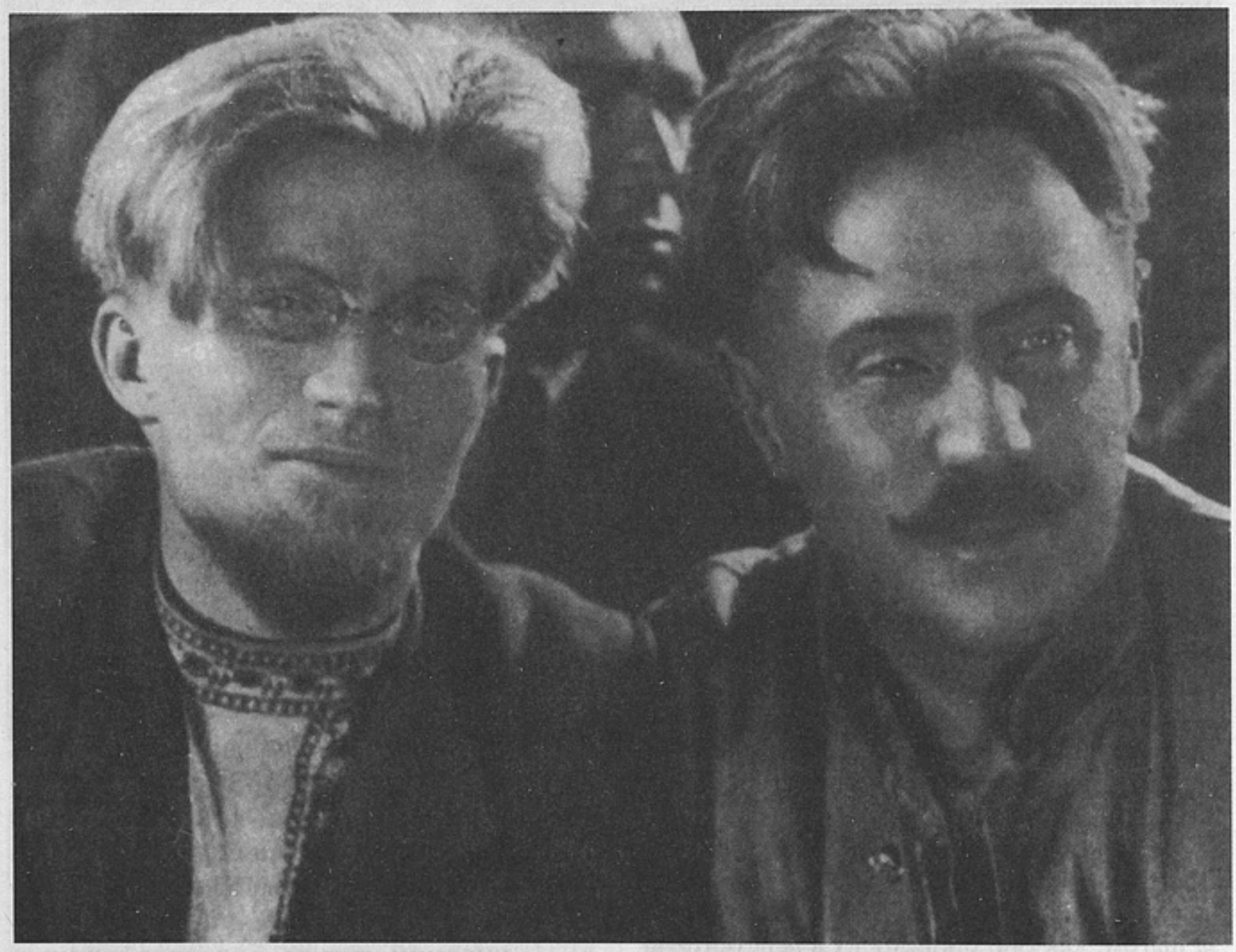
И вот оттого, как вы покажете событие, что при монтаже выбросите, что найдете нужным отобрать, зависит выразительность эпизода.

Ритм. Это, как говорят, сердце искусства. Вот мы записывали музыку для «Третьего удара». У Чайковского нельзя было найти ничего подходящего, а может быть, мы просто забыли и не нашли нужное в те сроки и с тем запасом знаний, который был у меня и у Рахлина. Мы не нашли у Чайковского музыки, для того чтобы иллюстрировать образы немцев. Чайковский был русский художник, и мы не могли найти у него ничего немецкого. Что же мы сделали? Мы взяли один кусок из Первой симфонии и сыграли в четыре раза медленнее, чем принято. И только. Получилась совсем другая вещь, вполне немецкая. Вот что значит ритм! Чрезвычайно важная вещь в кино.

Создается ритм на съемке, но в значительной мере — а в немых эпизодах почти целиком и полностью — за монтажным столом. Вы сами знаете, как часто за монтажным столом эпизод создается совсем по-другому, не так, как снят. На основании этих предпосылок я считаю необходимым утверждать, что монтаж — это искусство, а не техническая работа, и ассистент по монтажу — творческий работник, а не технический.

Где начинается искусство монтажа, когда оно начинается? В тот момент, когда пишется литературный сценарий, потому что литературно написанный эпизод уже рассчитан на определенный «показ».

Следовательно, монтаж начинается уже в литературном сценарии. Но автор обычно стоит очень далеко от сборки картины. Он очень отдален от монтажа. Поэтому он дает самые общие свои любительские предложения о том, как будет потом показана его картина. Когда сценарий попадает к тому, кто ставит его, против каждого плана появится цифра метража. Почти все режиссеры, за малым исключением, пишут этот самый метраж только для того, чтобы подсчитать смету, а потом сразу забывают о нем. Потому что нельзя



И.Савченко (слева) в фильме Н.Шенгелая «Двадцать шесть комиссаров»

предугадать точно длину кадра в будущем фильме. Потому что метраж не может быть окончательно решен при написании режиссерского сценария.

Даже если вы уже однажды мысленно увидели ваш фильм на экране, то есть если вы сделали режиссерский сценарий, вы все еще не можете сказать, что все будет точно так, как вы рассчитали.

Я не верю и вас приглашаю не верить в режиссерский сценарий, потому что режиссер *не делает картину один*. Не делает! Даже зная фамилии своих актеров и все истоки будущего фильма, вы не можете абсолютно точно представить его себе на экране. Потому что материалом будущего фильма является не краска, не бумага, а живой человек с определенным характером, со своей индивидуальностью. Представить себе режиссера, который мог бы оградиться от влияния внешнего мира, а тем более от актера, с которым он делает картину, невозможно. Правда, есть такие режиссеры, но это плохие режиссеры.

Сотворчество, влияние друг на друга неизбежно.

1960, № 3

я ежедневно срываю с этой прекрасной прямой широкой улицы все пять нелепых рядов телеграфных, телефонных и трамвайных столбов, делающих эту улицу похожей на хмельник, и прячу кабель в землю. Я засыпаю канавы и срезаю бугры на ней, я ее нивелирую, уничтожаю трамвай, находящийся в состоянии перманентного ремонта, и заменяю его автобусами и троллейбусами до самого Святошина, а улицу заливаю асфальтом на бетонном основании. Улица делается широкой, прямой, как стрела, и волнистой. Я уничтожаю хибарки и заменяю их невысокими хорошими домами. Я реконструирую самое разочаровывающее в Киеве место — Галицкий базар, превращая его в озеро с красивой набережной. Мое воображение доходит до утверждения, что только после этого все режиссеры начнут делать хорошие картины. У меня развивается вредная мечтательность. В период постановки «Ивана» она достигла предельного напряжения. Я составил тогда проект реконструкции этой улицы и с пеной у рта доказывал в обкоме партии и горсовете необходимость осуществления

этих необходимейших мероприятий. Меня слушали плохо. Тогда я составил план реконструкции нескольких площадей и улиц города с целью его благоустройства и снова начал осаждать обком. Это как-то дошло до столицы. Когда правительство переехало в Киев, я, живший в это

СЕРГЕЙ ПАРАДЖАНОВ

Вечное движение

Об этом известно многим. О том, что бывают в жизни моменты, когда все привычные понятия, правила, отношения невольно переоцениваются. Моменты наивысшего напряжения и наибольшего внимания к жизни. Ты словно распахиваешься настежь, и каждая новая мысль, каждый образ, вникающий в тебя, тянут за собою десятки, сотни других — похожих и непохожих. Словно течение подхватывает тебя, и только крепкие мускулы способны выдержать этот напор. Это моменты предельной самоотдачи, предельно емкой и страстной жизни.

Время от времени до меня доносятся слова моего педагога Игоря Андреевича Савченко: «Люди, мыслящие ассоциациями, быстро снашиваются...»

Как и все мои сверстники, я лишь смутно догадывался тогда, что это значит — мыслить ассоциациями. Мы видели, с какой грандиозной, с какой неуемной самоотдачей живет наш учитель, и относили эти слова прежде всего к нему самому.

И это действительно относилось к нему. После уже мы поняли, что Савченко говорил именно о таких вот моментах — самых трудных и самых незабываемых. Он часто, чаще многих других, испытывал это, и мы стихийно, с первых же встреч попадали под обаяние его мышления, его ощущений...

Через год после нашего поступления Савченко приступил к работе над фильмом «Третий удар».

...Товарный эшелон вез меня в Крым — меня, ассистента режиссера, вместе с дотами и дзотами Круппа, с шарнирными и мягкими чучелами немцев, с картонными танками и огнеметами. В это лето 1947 года на Киркинезском перешейке не цвели мальвы... не белили бабы хаты из немецких касок... война, даже кино-

время уже в Москве, был введен в правительственную комиссию по реконструкции города.

1958, № 5

Александр Довженко
Из записных книжек

Я видел сон.

В поле хлеба, золотые, бескрайние. И небо такое синее, такое яркое, какого в жизни никогда не бывает. А если и бывает, а если и кажется оно таким, то лишь в необычные времена. А было это небо и степь Украины.

А на переднем плане в хлебах стояли три молодые прекрасные девушки с серпами. Стояли в той одежде, в какую нынче не одеваются.

И плакали. Молча.

Небо, хлеба, девичья краса, солнце и горючие слезы трех несостоявшихся женщин.

А был это даже не плач. Была несказанная молчаливая тоска и печаль. Не скатывались слезы. Застыли в глазах.

1963, № 2

Кшиштоф Занусси
Новая наука побеждать

В каком-то смысле у режиссера должна быть толстая кожа. Утешением можно считать то, что во время концертов Моцарта тоже когда-то разговаривали, ели. В оперном театре «Ла Скала» только в 20-е годы появились кресла в партере, раньше люди ходили, стояли, ели. Певцы должны были мириться с постоянным

война пугала их. В надежде на «пятерку», в надежде познать предмет, я со стадом коров брошен на заминированное поле «турецкого вала». Вот она, Генуэзская крепость, Киркинезский залив... Его перебегал даже заяц из Лисьей норы — надежное убежище немцев. Я познаю предмет и вхожу в нее... различаю в потемках... ниша для каски — готика... ниша для ружья — готика... нары в готической арке... ниша для котелка — готика. Готика, то ранняя, то поздняя, но готика. А вот и автор, породивший готику Кёльнского собора и готику Лисьих нор. Его каска... он сам... его портмоне... истлевший мундир. Я оставляю его в темноте готики и выхожу с трофеями на свет. Монеты всех стран, которые прошли немцы... серебро, медь, алюминий, советские десять копеек... и рыжий локон в целлулоиде... может быть, ребенка?

Каска. Я долго всматриваюсь в нее... со дна заржавевшей каски смотрит на меня мадонна — она тоже готическая... Я невольно сравниваю с локоном... Она тоже рыжая.

Порой мне кажется, что я мог бы снять «Тени забытых предков» гораздо раньше — не пережив стольких, пускай даже оправданных, неудач. Горько, что я лишь сейчас сделал открытия, к которым меня побуждала еще дипломная работа.

Эта коротенькая лента — «Молдавская сказка» — единственная из моих прошлых работ, несовершенства которой я не стыжусь. Помнится, первое, что расположило меня к этой вещи, были рисунки — дипломные рисунки одного из тогдашних выпускников ВГИКа. Я всегда был пристрастен к живописи и давно уже свыкся с тем, что воспринимаю кадр как самостоятельное живописное полотно. Я знаю, что моя режиссура охотно растворяется в живописи, и в этом, наверное, ее первая слабость и первая сила. В своей практике я чаще всего обращаюсь к живописному решению, но не литературному. И мне доступнее всего та литература, которая в сути своей сама — преображенная живопись. Такой показалась мне повесть Коцюбинского. Такой мне увиделась некогда очаровательная повесть Емилиана Букова по мотивам которой я сделал «Молдавскую сказку». До меня почти сразу дошла поэтика этой вещи. Песни о пастухе, потерявшем стадо — символ любви и удачи, — я слышал и в Грузии, и в Армении, и уже после в Карпатах. Я пытался создать выразительный строй, исходя непосредственно из народной поэзии, мифологии. На защите диплома Р.Юренев упрекнул меня в том, что я подражаю Довженко, его «Звенигоре». Довженко тут же вступился за меня, совершенно точно угадав, что я «николы не бачив его картины». Я посмотрел ее позже и увидел, что в чем-то действительно повторяю Довженко. Но эта схожесть не огорчила меня — как не огорчает нас повтор фольклорных мотивов. Мне, видимо, посчастливилось прикоснуться к тому же источнику, из которого черпал великий поэт.

А потом по совету Довженко я поехал на Киевскую студию, чтобы снять на том же материале новый фильм. Им стал «Андриеш» — семичастевая детская картина, которая ярко выразила отсутствие опыта, мастерства и хорошего вкуса. И это было, к несчастью, только началом.

Мне отнюдь не хочется заниматься самоистязанием, но скажу, что многие свои фильмы, действительно, тяжело пересматривать. Тем более что каждый из них — результат самых благих намерений. Тот кинематограф, к которому я стремился, требовал слишком высокой культуры, вкуса и выдержки. В его мир надо было входить свободным от заведомых канонов, от старых привычек и впечатлений.

Режиссура — обманчивая профессия. Она не так самостоятельна, как иной раз кажется, ибо часто тебе приходится воплощать на экране чужую тему, чужие мысли, чужие образы. И если ты обладаешь хорошей культурой и умением, ты можешь делать вполне добротные вещи. У меня в те годы не было такого умения — были только благие порывы. И это не ирония — то были действительно добрые порывы, от которых я не отказываюсь и сегодня. Иногда, очень редко, им случалось пробиться на экран — вопреки всему, но в этом не было ни смысла, ни органичности.

Когда я начал работать над фильмом «Первый парень», то впервые открыл для себя украинское село — открыл его потрясающей красоты фактуру, его поэзию. И эту свою очарованность попытался выразить на экране. Но под ударами сюжета — а это, в сущности, была неважная юмореска — рассыпалось все здание. Ни при чем оказались пейзажи, каменные бабы, аисты, тракторы, соломенные венцы.

Мне глубоко памятен материал, на котором делались фильмы «Цветок на камне» и «Думка». Народная резьба, шитье, чеканка. Старинные песни Украины. Я хотел передать мир этих песен во всем его первозданном очаровании. Хотел передать народное «ви́дение» без музейного грима — вернуть все эти потрясающие вышивки, рельефы, изразцы к творческому истоку, слить их в единый духовный акт.

Я не сумел этого сделать, ибо пытался, в сущности, открыть мертвый мир, не одухотво-

ренный присутствием человека. А между тем именно фольклор подсказывает десятки и сотни превосходных решений. Мне горько, что я до сих пор прохожу мимо такой колоритной фигуры украинского эпоса, как «вольный казак Мамай». То необъятнейший образ. Подобно великому Уленшпигелю, он был художником и певцом, бандуристом и воином, скитальцем и вольнодумцем. Он — дух Украины, ее печаль и бедность, добро и надежды. Он мог бы немало поведать о времени, о прекрасных и вечных страстях — если бы с ним заговорил настоящий художник.

Мы слишком порой полагаемся на силу опыта и забываем, что в некоторые места надо входить юными, отрешившись от своего привычного мира. Чтобы не остранить предмет своим присутствием.

Одни раньше, другие позже, а я давно уже увлекся народной керамикой...

Меня влечет Опошня и знаменитая опошнянская глина. Из десятка тысяч штук выбираю шедевры народных мастеров, увлекают особенно Пошивайло и Кирячок... Это жанровые сценки, сказки, феерии. Вечером тянет на пейзаж... Рассматриваю опошнянскую церковь на бугре. Деревянное пятикупольное сооружение позднего классицизма, времен последних Романовых. В Отечественную войну артиллерийский снаряд сбил боковой купол, чем нарушил симметричность и придал церкви некоторую тревожность.

Церковь действующая...

Прощаясь, священник перекрестил меня левой рукой. Правая была ампутирована в медсанбате в 1943 году под Сталинградом.

Задолго до того как начались съемки «Теней», я пытался приобщиться к их миру. В свое время я ставил «Украинскую рапсодию» — картину, где резко схлестнулись мои желания и мои привычки. Их сосуществование в пределах одной ленты оказалось крайне нелепым. Драматургия вещи — вполне традиционная — была довольно далека от меня. Но у меня не хватило мужества и мастерства использовать тему, предложенную драматургом, и создать поэтико-философскую вещь. Мне предложено было рассказать о женщине, пережившей традиционно трудную судьбу и ставшей под занавес знаменитой певицей. Мне виделась в ее биографии судьба страстей, захваченных ураганом войны. Есть такая поговорка: когда говорят пушки, музы молчат. Это неверно. Музы не молчат — они взывают к возмездию, они поют о победе.

Здесь нужен был свет силуэтный, резко

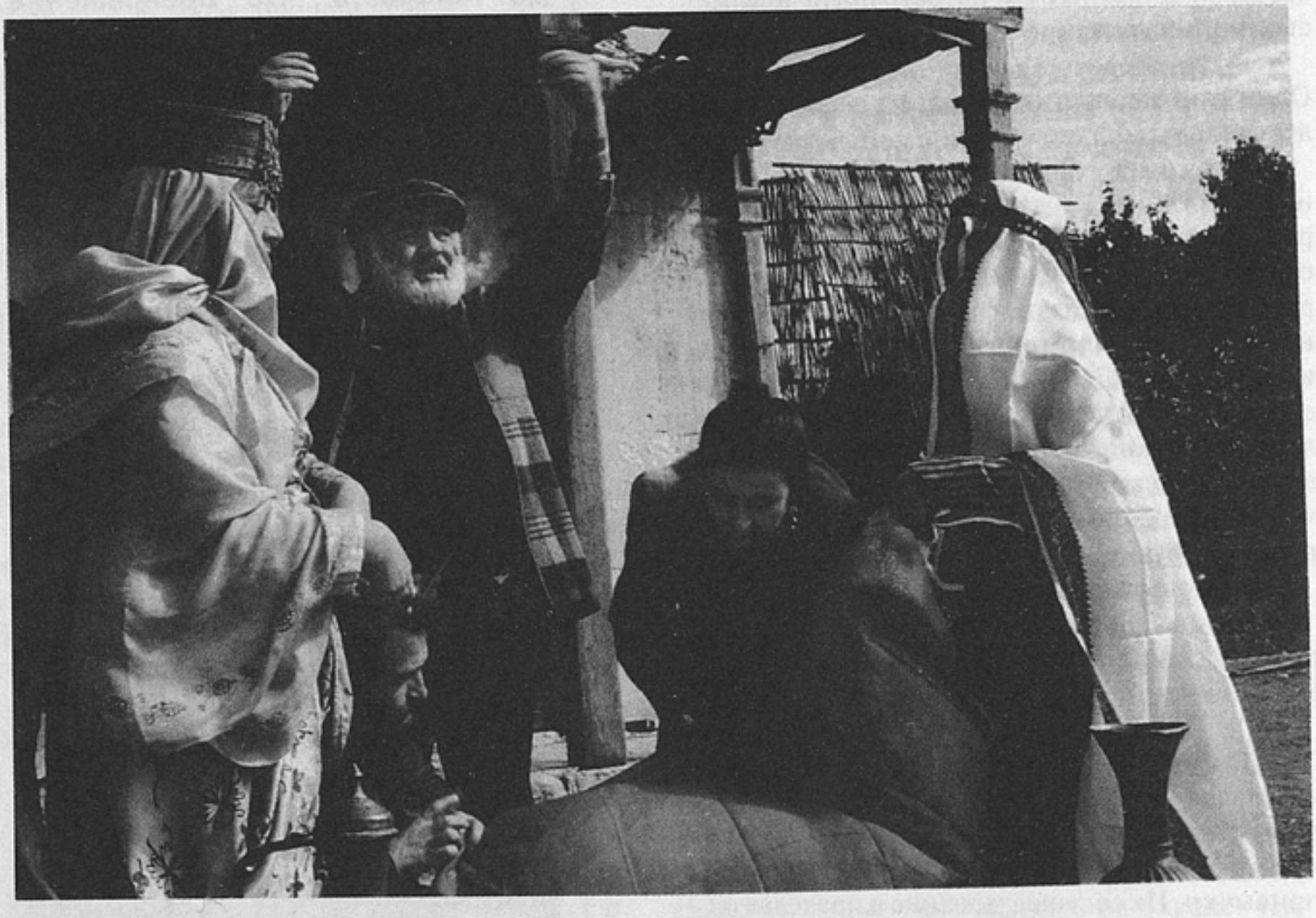
разговором в зале. Лишь с началом известной арии люди замолкали, слушали, аплодировали с огромным энтузиазмом — и снова продолжали разговаривать. В ложах были свои кухни, и повар тут же готовил ужин, который подавали во время действия на сцене. Мы слишком привыкли, что музыку слушают в тишине, почти на коленях — костел, церковь. Я и сам ненавижу, когда к моей работе относятся без уважения. Но, с другой стороны, надо понимать, что превращение искусства в священнодейство дошло уже до определенной грани, за которой последует откат к более архаичным, демократичным формам восприятия художественного образа. В кинотеатрах люди в голос разговаривают, курят, входят и выходят, не говорю уже про телевидение. Хорошо, если новому поколению удастся вновь поставить публику на колени. Но более приходится все-таки рассчитывать на возрастающий зрительский терроризм. В связи с чем я опасаюсь за людей слабых.

Выражением этой слабости я полагаю уход в подполье. Может быть, это слишком агрессивно, что я сейчас говорю, но если мо-

лодой человек сразу же заявляет, что он будет делать только периферийное кино, кино для узкого круга любителей, значит, он не слишком отважен и отказывается от независимости, от подлинной самостоятельности. Время от времени в кино

контрастный, но не иллюзорная светотень. Свет олицетворяющий и нисколько не бытовой. Мне не давался «бытовизм». Военная каска обретала для меня смысл, когда я видел, как из нее белят избу, поят телят, разводят в ней цветы и подставляют ребенку вместо горшка.

В моем «киногоспитале» лежал человек. Его привезли после контузии, обожженного, в беспамятстве. Вся палата ухаживала за ним — девочки-сестры не отходили от него, слепые дежурили по ночам у его постели. А когда он пришел в себя, то заговорил по-немецки. Он звал мать, но звал ее по-немецки. Этот момент был задуман прежде всего как поэтическая (не



С.Параджанов на съемках фильма «Ашик-Кериб»

бытовая) категория. Он был затем выброшен из фильма, потому что начисто не вязался с теми канонами, от которых мне так и не удалось здесь отрешиться. Он оказался из другого мира.

Дело, наверное, не только в личной инертности. Мои неудачи — это и неудачи студии. Когда мне случается пересматривать прежние фильмы, я часто прихожу в трепет. Я вижу порой откровенный брак — брак изобразительный, брак оператора, брак исполнителя, брак художника — и удивляюсь, как это не встречало отпора. Студия систематически прощала мне, как и многим другим, эти накладки... Ради чего? Ради «национального колорита» моих картин, национальной фактуры, национального юмора. Мне же давно открылась мнимость всех этих достоинств.

Сила подлинной вещи, видимо, в том, что взята одна высокая нота и держится до конца. Мне долго не давалась эта нота, хотя казалось нередко, что вот стоит еще раз попытаться и это случится.

Мы часто говорили о Пиросмани — о том, каким он должен предстать на экране. Мне виделся... город из черной клеенки — той самой клеенки, на которой писал Пиросмани. И в городе этом плачут ковры, свисая с балконов и галерей. И люди в ковбойках и узконосых туфлях несут по улочкам пустой гроб. А впереди процессии — Пиросмани. Улыбается погребкам и духанам. И в руках у него — ничего. А на кладбище ждет их разрытая яма... Но Пиросмани отходит в сторону, где хоронят кого-то знатного и богатого, берет свою порцию шилаплава и, съедая горячий рис, исчезает, к великому изумлению всех...

Когда я бывал в Аккермане, то представлял:

хорошо бы расчленить эти стены белого, голубого и розового ракушечника, чтобы во фресковой манере воссоздать «житие» Игоря и Ярославны. Вероятно, при определенном цветовом замысле и умелом использовании оптики можно воссоздать фресковую истину — не псевдоисторическую фактуру, а исторические чувства.

Где-то в моем столе лежит рисунок. Кладбище Пер-Лашез... Мадонны всех времен и всех сортов — горбатые, рыжие, накрахмаленные, смуглые, нищие, сухопарые. И вдруг среди них, среди этих мадонн, новый символ времени, новый крест — навсегда отвинченный немой красный пропеллер...

Едва я вчитался в повесть Коцюбинского, как захотел ставить ее. Я влюбился в это кристально чистое ощущение красоты, гармонии, бесконечности. Ощущение грани, где природа переходит в искусство, а искусство в природу.

Какой-то материал я уже знал. Музеи, книги, рисунки. Был фильм «Олекса Довбуш» — о гуцульском народном герое. Авторы его попытались открыть Карпаты, но опять же в рамках старой драматургии, старой изобразительной культуры. Они одели Довбуша в красный цвет, что означало, как видно, революционный дух героя. Они создали традиционные «комплексы» — панский и народный. Они пришли в Карпаты кинематографически образованными. Больше всего их привлек экзотический декоративный мотив, и мы не узнали в их фильме гуцулов — не увидели их походки, не уловили очарования речи, движения мысли. Когда гуцул говорит при встрече «здравствуй» вместо «слава Иисусу» — это неправда жизни и неправда искусства.

Помню, как поразила нас некогда красота Молдавии — эти экзотические холмы, виноградники, травы. Но Савченко учил нас всасываться в материал — впитывать его, как губка, чтобы затем отобрать, организовать самое главное. «Кино, — говорил он, — мужское искусство. Правда жизни глубже и нужнее, чем ваш вымысел. Но, изучив предмет, познав его во всех тонкостях, вы можете варьировать тему, как хотите».

И точно. Я убедился, когда работал над «Тенями», что совершенное знание оправдывает любой вымысел. Я могу песенный материал превратить в действенный, а действенный в песенный — чего не мог сделать, когда снимал «Думку». Я мог этнографический материал, религиозный перевести в самый обыденный, обиходный. Ибо, в конце концов, источник у них один и тот же.

возникают такие периферийные имена, этим именам поклоняются в закрытых клубах, подогревая самолюбие художника, приравнивающего непонятность и зашифрованность к своеобразию языка. Есть десятки фестивалей подпольного, независимого кино, из которого иногда даже что-то вырастает, но нормальные люди этим кино не занимаются, потому что это абсолютная периферия. А художник, изначально соглашающийся на периферийное существование в искусстве, вряд ли имеет реальное желание прорваться к людям, скорее, он боится людей, испытывает страх перед публикой. Мне такое кино неинтересно. Я отношусь к нему с огромным скепсисом и надежд никаких с ним не связываю. Из оппортунизма, страха, недостатка отваги ничего путного родиться не может.

1993, № 6

Кшиштоф Занусси

От «Волшебной горы» к фотороботу

...Человек в своем одиночестве хочет как можно полнее включиться в то, что он видит на экране. Это может привести к полнейшему нарциссизму, когда зритель смотрит на самого себя и никак не обогащается. Но, кто знает, может, возникнет и какая-то качественно новая взаимосвязь между художником и зрителем: все мы можем стать художниками и зрителями одновременно — все это пока неизвестно. На это ответит новый, приближающийся век.

Какое место займет в нем профессия актера? Какой она

Меня могли бы упрекнуть в некоторых отступлениях от этнографической точности. Гуцулы надевают «меланки» (маски) не на Рождество, а на Пасху. У них нет обряда «ярма» — я нарушил точность, но его подсказали мне сами же гуцулы. Я слышал песню (коломыйку) про то, как муж захомутал жену в ярмо, — аллегория, как бы означающая неравный брак. И я, когда мой Иван женится на Палагне, свершил над ним «обряд ярма». И гуцулы, которые снимались в моем фильме, исполнили его столь же серьезно и красиво, как все свои исконные обряды.

Решив снимать фильм, мы спешно, один за другим, выехали в Карпаты. Когда я приехал на место и огляделся, меня совсем не охватило очарование. Скорее, напротив. Первое, что попалось на глаза, относилось к самой обыденной современности. Я увидел европейскую обувь, асфальт, велосипеды, высоковольтные вышки. Скалы, где бились Гутенюки с Палийчуками, уже нет — ее взорвали, когда прокладывали дорогу. Признаться, меня огорчило это странное сочетание древнего и молодого. Гудение проводов и тягучая скорбь трембиты. Золотые часы, потеснившие рукав с домотканой вышивкой... Одно окно моего номера выходило на Черемош, быстрый, извилистый, другое — на асфальтовый двор, по которому однажды прошла на базар старуха с коровой, а после вернулась одна, позвякивая осиротевшим колокольчиком.

Судьба сжалилась надо мной. Меня выселили из гостиницы в обычную хату, и с этой минуты я начал по-настоящему постигать уклад той жизни, про которую хотел рассказать.

Никакой литературный образ не является чувственным материалом. До тебя не доходят влажность травы, запах лесной плесени... Во рту у меня до сих пор вкус воды, бегущей из-под корней сосны. На губах после каждого глотка покалывают иглы... Горы, которые прежде смотрелись как бы на горизонте — красивым и холодным «общим планом», теперь предстали во всей своей первобытной близости. Путешествуя по горам, мы ежечасно открываем маленькие тайны — почему здесь или там проваливается нога, откуда бьют родники, отчего обуглены корни. Белые овцы выходят из кустарника красными — заросли полны черники. Я нахожу в лесу на холмах потерянные запонки, гильзы от патронов, яркие перья, много разных следов. На сырой гористой почве следы долго не исчезают... Каждое село могло бы создать у себя краеведческий музей, ничуть не похожий на соседний, но разницу вам удалось бы почувствовать очень и очень не скоро. Когда я слушал пастухов, играющих на дримбе (струна, которую зажимают губами и бьют пальцами), то долго не мог отличить печальный мотив от веселого. Это очень обижало гуцулов. И только со временем удалось что-то уяснить, уловить.

Мы поняли очень скоро, что любая кинематографическая имитация, любая стилизация — подобно тому как нередко воссоздается Древняя Русь, Древний Рим или Древний Египет — будет здесь оскорбительна. И это невольно побуждало нас к постижению самого главного и самого нужного: гуцула человека...

Как-то нам довелось прожить несколько дней по соседству с одной знаменитой старухой. Никто не знал, сколько ей лет, говорили, что больше сотни. Она не возражала... Нас подвели и познакомили... Старуха помнит Ивана Франко — ходила с ним собирать грибы. Он подарил ей французские духи, и она до сих пор бережет их.

Я одеваю своего актера в «национальное» и веду к ней на показ. Ваня Миколайчук родом с этих гор и легко преображается, входит в роль. Он замечательно, просто на редкость красив — будто нарочно придуман для этой куртки с позументом, шляпы с тетеревиными перьями... Я завожу его в хату.

— Маты Алена! Смотрите сюда — это Довбуш. Довбуш Олекса...

Время давно уже остановилось для нее. Она внимательно смотрит на Ивана, потом отворачивается.

— Но ты брехун, мой пан! Когда я пришла в это место, тут стояла одна еврейская корчма. И ко мне приходили гайдуки Довбуша. Я знаю, какой он. Довбуш хромой и горбатый, у него добрые глаза...

Воистину просто и свято. Для нее Довбуш был воплощением доброты — человечности, говоря иначе, — но вовсе не красоты. Она смотрела не на одежду (та могла бы быть вполне современной), а в глаза... Мы долго прожили на Гуцульщине, мы любовались ее людьми, так же как любовались природой, — не видя их глаз, не понимая душевного лада. И вдруг однажды мне случилось подсмотреть нечто... не подобрать слова... священное, иначе не назовешь.

Свежим утром, чуть раньше обычного, я вышел из хаты, завернул к обрыву... В ледяных водах Черемоша стояли, скрытые по грудь, он и она. Пожилые супруги. Они стояли почти неподвижно — не сняв головных уборов — и темными, заморенными ладонями терли свои

необычайно белые тела. Мир на секунду предстал во всем своем первобытном мужестве и наготе.

Мне вспомнились позолоченные часы, которые так гордо носят нынешние гуцулы. Мне припомнилась история. При Франце-Иосифе в Карпаты часто наезжали обеспеченные туристы, любители народной экзотики, и гуцулы охотно отдавали свои прекрасные вышивки, декоративные сосуды, плакеты за стеклянные бусы, медные городские браслеты, дешевые побрякушки... И не было странно потом увидеть парня, на шляпе которого вместо тетеревиных перьев ярко сверкал золотой погон. И вовсе не странно выглядел милиционер, который встретился нам в горах. Он был удивительно здешнего цвета, и вдобавок на околыше его фуражки красовался пушистый горный чернобривец.

До сих пор эти люди воспринимают свой мир по-детски свежо — точно единственно вероятный. И сами они — такие как есть — «единственно вероятные» в этом своеобычном мире. Все, что ими создано, подсказано природой и сразу почти уходит в природу. Их деревянные церкви, сделанные из смереки (горной сосны), неотделимы от архитектуры лесов и гор, голоса их трембит — порождение эха, несколько необычного на полонинах.

Случилось нам раз попасть на гуцульские похороны. Я изумился вначале — гуцулы не умеют держать лопату. Неглубокую яму они копали на редкость беспомощно. Неуклюже выворачивали землю, поминутно промахивались, потом неровно засыпали.

Но стоило посмотреть, с какой ловкостью управляют они плотами на бурных речках, ловят отбившиеся бревна, выкладывают колодцы, рубят хаты. За одну короткую ночь они восстановили висячий мост, начисто снесенный во время разлива. Потому у них столько песен о топоре, столько о нем легенд.

Их слитность с природой, их самобытность не убиты историей. Униатская церковь, некогда навязанная им, с ее барочной декоративностью, враждебна природе гуцула. Они не отреклись от своих языческих праздников — встречают весну, провожают зиму, торжественно отмечают первый выход овец на пастбище. Гуцулы прошли через страдания, сами испытали все, что выпало моему Ивану Палийчуку: кабалу, одиночество, унижение. Но все же остались свободными — какими видишь их и сегодня. И мы хотели сделать фильм о свободном человеке, о Данко этой земли (Коцюбинский очень любил молодого Горького) — о сердце, которое хочет вырваться, освободиться от быта, от мелочных страстей и привычек,

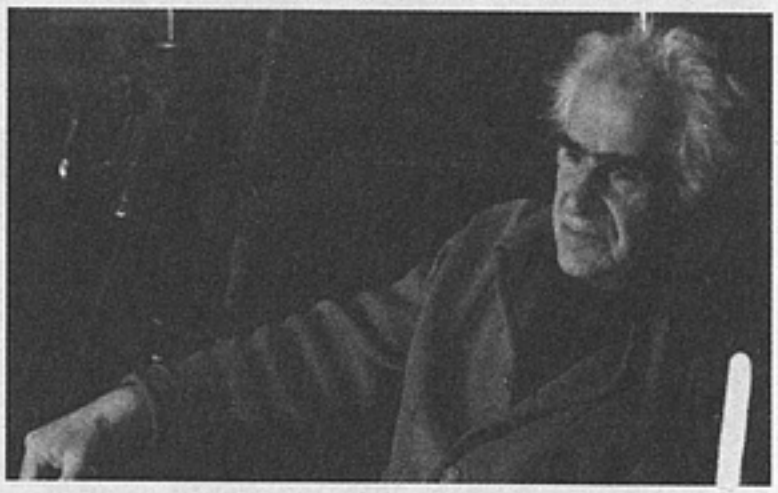
станет? Вполне возможно, что в будущем так называемый актер будет продавать только свою внешность, по сути, превращаясь из живого человека в синтезированного робота. Такая тенденция начинает просматриваться уже сегодня — меня поразило, что в последние годы идолами молодежи стали уже не актеры, а модели, то есть манекены, что не востребуется никакая творческая активность — только первое впечатление, только лицо — и всё.

1994, № 6

Александр Зархи

Флажок Николая Пасечника

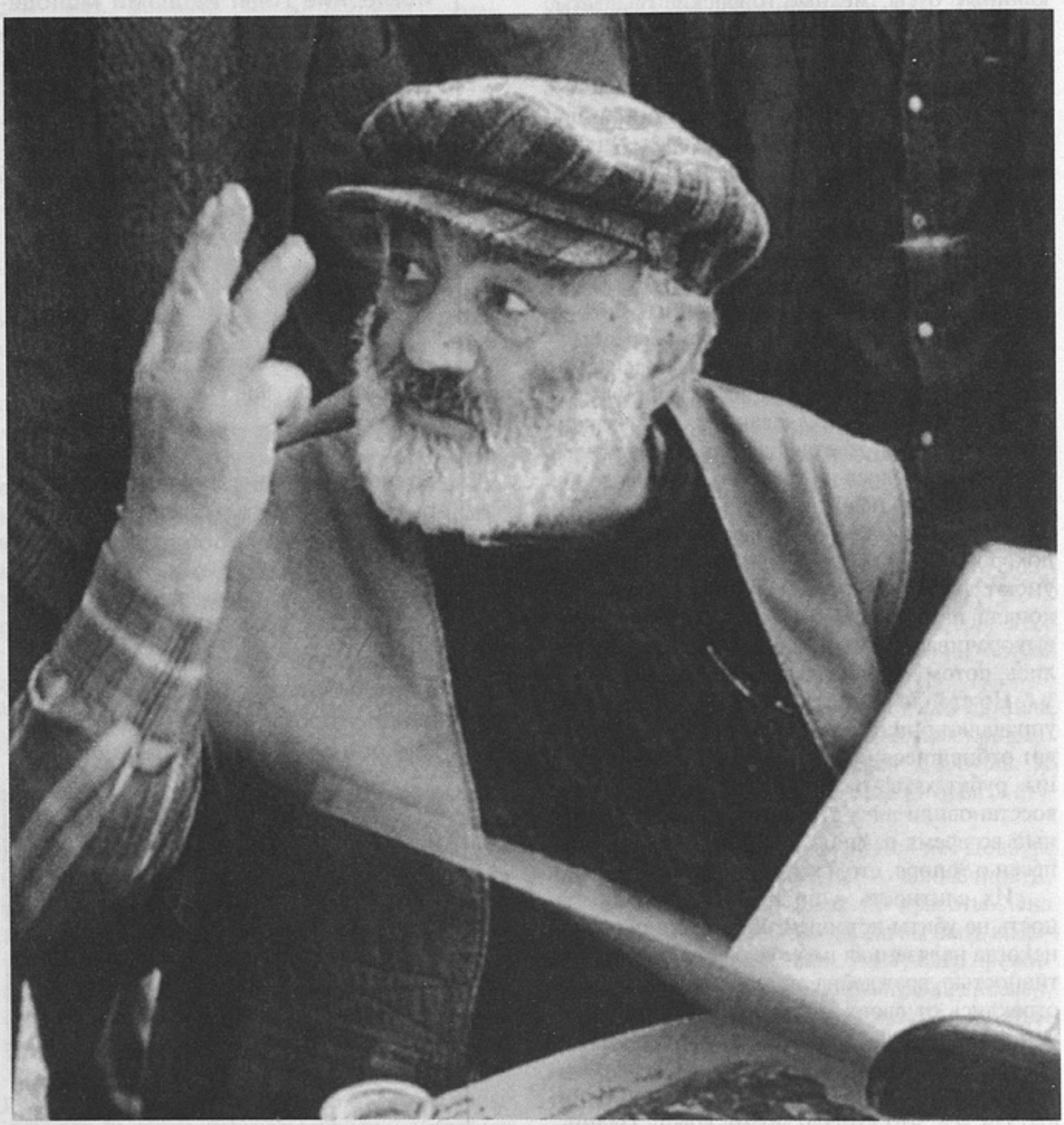
Возьмем такой элемент режиссуры, как работа с актером. В киноискусстве эта область творчества исследована и освещена очень мало. У нас были периоды, когда работе с актером уделялось очень мало внимания, скажем, в период чисто «монтажного» кинематографа. В кинематографе звуковом, а в последнее вре-



мя — в широкоэкранном условия работы режиссера с актером заметно усложнились, хотя бы потому, что заметно увеличился «монтажный кусок». И в нашем, и в зарубежном кино теперь узаконены — и это, видимо, вполне естественное явление — намного более продолжительные, чем

хочет избавить от них тело и душу. Это поэт, потерявший однажды музу и обреченный жить непонимаемым, непонимающим...

Шло воскресенье. Нарядные сельчане толпились у храма Богородицы. Сюда же на площадь понаехали торгаши с воскресным товаром. Один из них, хмурый гуцул, брякнул на землю



огромный мешок, распустил. В мешке лежали сопилки. Бабы, увешанные детьми, подходили к мешку — покупали по нескольку штук, совали младенцам, подросткам. Скоро вся площадь огласилась тягучим, стройным воем...

К мешку подошел мальчик, вынул сопилку... тихо поиграл... положил в мешок. Вынул другую... снова подул, слегка отодвинувшись в сторону... снова положил. Хозяин мешка хмуро косился на его макушку. Тот выбрал еще одну сопилку... еще поиграл... уже потянулся было к очередной, но тут хозяин вырвал товар у него из рук, бросил мешок и сильно локтем отпихнул от себя. Мальчик поплелся, стал неподалеку и долго-долго смотрел на торговца спокойными, взрослыми глазами. А вокруг стонал, гудел, завывал, хлюпал разноголосый хор фальшивых сопилок...

Ивану не пришлось погибнуть вместе с

любимой. Он остается на земле — он даже переживает плотскую, низменную любовь к другой женщине. Но поэзия, живущая в нем, не может помириться с этим. Он хочет доброй и созидающей страсти — той, которая осеняет человека подобно вдохновению, благодати. Хочет близости и единства с любимой. Как Ромео, или Тристан, или Ферхад. И потому спасение для Ивана — в смерти, в небытии. Только там, за гранью присутствия, он видит возможность слиться со своей любовью и музой. Похожий мотив рождался у многих народов, и в теме этой, конечно же, есть интернациональное звучание. Мы открывали для себя Карпаты не как этнографический материал. Любовь, отчаяние, одиночество, смерть — вот фрески из жития человека, которые мы создавали. Меня не удивило, что этот фильм, сделанный на очень своеобразном материале, хорошо понимался за границей — испанцами, французами, в Латинской Америке.

Среди всевозможных сувениров, доставшихся мне в Карпатах, есть несколько домашних икон — типично кустарной работы. Религиозный лубок. Изображения святых, очень похожие на карточных дам и валетов... Некогда, лет семнадцать назад, их выставляли во всех местных музеях. Потом подпали они под чей-то «высокий гнев» — началась маленькая кампания. Иконы разбивали молотками, сжигали, выбрасывали. Сейчас их с трудом находишь даже в селах.

Недавно в гостях у меня побывал французский художник, приехавший к нам с выставкой. Он увидел иконы и оживился необычайно.

— О, вы знаете, у нас тоже очень популярны сейчас эти «испанские примитивы». Нам привезли друзья из Испании несколько штук, но гораздо, гораздо хуже...

Мы действительно где-то отступили от Коцюбинского — и, наверное, не могли иначе. Мы хотели пробиться вглубь, к истокам повести — к той стихии, которая породила ее. Мы намеренно отдались материалу, его ритму и стилю, чтобы литература, история, этнография, философия слились в единый кинематографический образ, в единый акт. Нам хотелось передать ощущение времени, ибо мы увидели природу и людей Гуцульщины на сто лет позже Коцюбинского.

Но удивительна сила инерции. Уже уйдя в глубину, уже достигнув, казалось бы, дна, мы все-таки стали снимать как-то очень оперно, очень традиционно. «Киношное» мышление, чуждое материалу, постоянно напоминало о

прежде, диалоги (иногда и монологи — как, например, в фильмах Лоренса Оливье). Можно сказать, что теперь фильм монтируется уже в момент съемки эпизода, в котором актер воссоздает значительный момент жизни героя. Современный фильм строится из более крупных фрагментов — это можно было бы проследить на ряде примеров из картин последнего времени. Большой диалог, продолжительная сцена без монтажной перебивки заставляет режиссера искать более совершенные средства работы с актером.

В русском искусстве родилась самая совершенная система работы с актером — система Станиславского.

Но надо сказать, что эта система часто упрощается, и тогда она приводит к тому, чего сам Станиславский всегда избегал, — к обнаженной схеме образа. Иногда режиссер и актер, желая следовать Станиславскому, так прямолинейно ставят и выполняют «действенную задачу», что возникает нечто противоположное правде чувств, правде характера. Ведь в жизни, в реальной действительности сколько-нибудь значительный момент человеческих переживаний полон сложных, иногда и противоречивых чувств, побуждений. Не одна задача, не одно чувство, а аккорд чувств — вот что характерно для любого момента в жизни человека. Вот это сочетание сложных чувств, «многозначность» образа и есть, мне кажется, признак реалистической художественности.

Когда я задаю самому себе в сотый раз вопрос, как подвести актера к правде чувств, я всегда нахожу ответ у Толстого в одном отрывке из «Войны и мира», который кажется мне «программным» в работе с актером.

себе. Все время хотелось редактировать природу. Но, к счастью, сами гуцулы, которые снимались в нашей картине, не давали нам выскочить на поверхность. Они требовали абсолютной правды. Любая фальшь, любая неточность колола их. Они сами одевались, узнав предварительно, что мы будем снимать. Обижались, когда видели маникюр на пальцах актрисы или чуждую деталь в костюме. Мы привезли их на студию, чтобы записать игру на трембитах, они отказались играть, пока не наденут свою одежду и не привяжут к трембитам свежие цветы.

Помню, мы репетировали сцену похорон Петра Палийчука, отца Ивана. Поставили гроб и попросили гуцулов совершить положенный обряд. Пустой гроб не вызвал у них желания исполнить нашу просьбу. Мы положили в гроб человека. Гуцулы молчали. «Чому вы молчите?» «Вин не Петро, вин Михайло!» Я «достаю» Петра... «Ни, це — дюже погана людына. Не треба!» А время идет. Наконец в гроб ложится только что отработавший смену тракторист Петр — складывает ладони, закрывает глаза... И скорбный, хватающий за горло вопль разносится по полонине.

— Ой, Петрику! Петрику!..

...Мы делали фильм о страстях, понятных каждому человеку, и пытались передать эти страсти в слове, в мелодии, в каждой осязаемой вещи. И, конечно, в цвете. И здесь я действительно опирался на живопись, ибо живопись давно и в совершенстве освоила драматургию цвета — его организацию, возможности проявления. Мне кажется, что сейчас отказываться от цвета — значит заведомо расписываться в собственной слабости. Бесцветность прямая в какой-то степени означает бесцветность и переносную. Нам, кинематографистам, нужно сегодня учиться у таких педагогов, как Брейгель, Архипов, Нестеров, Корин, Леже, Ривера, у примитивистов — у них цвет был не только настроением, дополнительной эмоцией, но частью содержания. Речь идет, в сущности, о всей изобразительной культуре, которую глупо рассматривать как некий наряд, украшение, но которая сама по себе содержательна, идеологична. Как-то я прочел прекрасный эпизод из жизни Делакруа — в общем-то, известный. Некая дама предложила ему сюжет для картины: герцог Веллингтон беседует, уединившись, с князем Меттернихом. Эту сценку она наблюдала в посольстве. Делакруа, отвесив поклон, возразил: «...для истинного художника это было всего лишь синее пятно рядом с красным пятном». И тот же Делакруа, когда его спросили, какой предмет он хотел изобразить в руках воина, ответил: «Я хотел написать блеск сабли». Не саблю, а блеск сабли.

Но, нечего говорить, найти такую содержательную форму не так-то просто. Ведь художнику надо было изобразить не просто два разных пятна — красное и синее, а два конкретных, единственных в своем роде пятна, не просто блеск, а блеск сабли. Несомненно, блеск орудийного ствола, стекла, росы он изобразит иначе. Мы должны что-то узнать и в этих пятнах, и в этом блеске. Это главное. Конечно, проще было бы нарисовать (а лучше сказать, скопировать) саблю, но кто же поверит в нее? В нарисованную саблю или в нарисованных генералов?

Мы обедняем себя, мысля только кинематографическими категориями. Поэтому я постоянно берусь за кисть, поэтому я охотнее общаюсь с художниками, композиторами, чем со своими коллегами по профессии. Мне открываются другая система мышления, иные способы восприятия и отражения жизни. Вот когда чувствуешь, что кино — синтетическое искусство. Это одна из возможностей уходить от себя, от своих удач и ошибок — уходить от стандарта, от сложившегося и привычного мира...

...Я видел однажды, как баба замазывала белилами печь, а вместе с ней очень хорошую, колоритную фреску. И так она делала каждую весну, ничуть не беспокоясь о прежнем рисунке. Зная, что появится новый, нисколько не хуже. Если это и аллегория, то отнюдь не легкости самоотречения, а его необходимости.

Сейчас «Тени забытых предков» стали для меня миром, который необходимо оставить. Что-то я захвачу с собой, но больше, наверное, покину... Мне предстоит решать новую, чисто урбанистическую тему.

Я давно мечтаю снять фильм о Киеве. Киев уже не раз бывал на экране — исторический, пейзажный, архитектурный, индустриальный, разрушенный войной. Но почти никто не всматривался в душу Киева, не замечал его печали и желаний, не замечал его человечности. Есть Киев новый и древний. И это один и тот же город. Город, который с каждым поколением обретает новую красоту, не теряя при этом старой. Биография современного Киева немыслима без его детства. И потому так хочется сделать фильм о времени — о великом зодчем, который постоянно реконструирует, восстанавливает, разрушает, достраи-

вает. Время великодушно и справедливо — оно снимает налеты истории, возвращает нас к первозданной истине. Оно очищает память, снимает наветы и оскорбления с осужденных, воскрешает забытых, судит неправедных.

...В соседнем дворе, одном из дворов моего детства, начинает поскрипывать с четырех утра. Старый гончар запускает свое «колесо»... Один за другим освобождаются от его ладоней глиняные близнецы. Он почти не глядит на форму, гудит себе что-то в нос. Пальцы привычно и равнодушно скользят по глине, оправляют будущие бока...

Но вот приходит новый заказ. Старик осторожно, медленно разгоняет круг. Останавливает поминутно. Смотрит, свыкается с непривычными очертаниями. Пальцы тревожно прощупывают состав... Сейчас он перешагивает, переступает через что-то... уходит все дальше и дальше... Новый предмет становится на скамью, сразу же изменяя весь окрестный пейзаж. Другая лужа, другое дерево, другие облака, горы, море... И весь этот беспредельный, щедрый мир.

1966, № 1

Вот этот отрывок. Полк готовится к встрече Кутузова.

«— Едет! — закричал в это время махальный.

Полковой командир, покраснев, подбежал к лошади, дрожащими руками взялся за стремя, перекинул тело, оправился, вынул шпагу и с счастливым, решительным лицом, набок раскрыв рот, приготовился крикнуть. Полк встрепенулся, как оправляющаяся птица, и замер.

— Смир-рр-на! — закричал полковой командир потрясающим душу голосом, радостным для себя, строгим в отношении к полку и приветливым в отношении к подъезжающему начальнику».

Один голос, одно слово — а сколько оттенков в нем услышал Толстой! Он расслышал «аккорд чувств» полкового командира, возникающий оттого, что перед ним не одна, а несколько задач — здесь желание быть строгим в глазах солдат и офицеров, желание быть любезным в глазах начальства и многое другое. Ко всему тому голос командира полка выдает еще и глубоко интимное его чувство, искреннюю радость при встрече с великим полководцем.

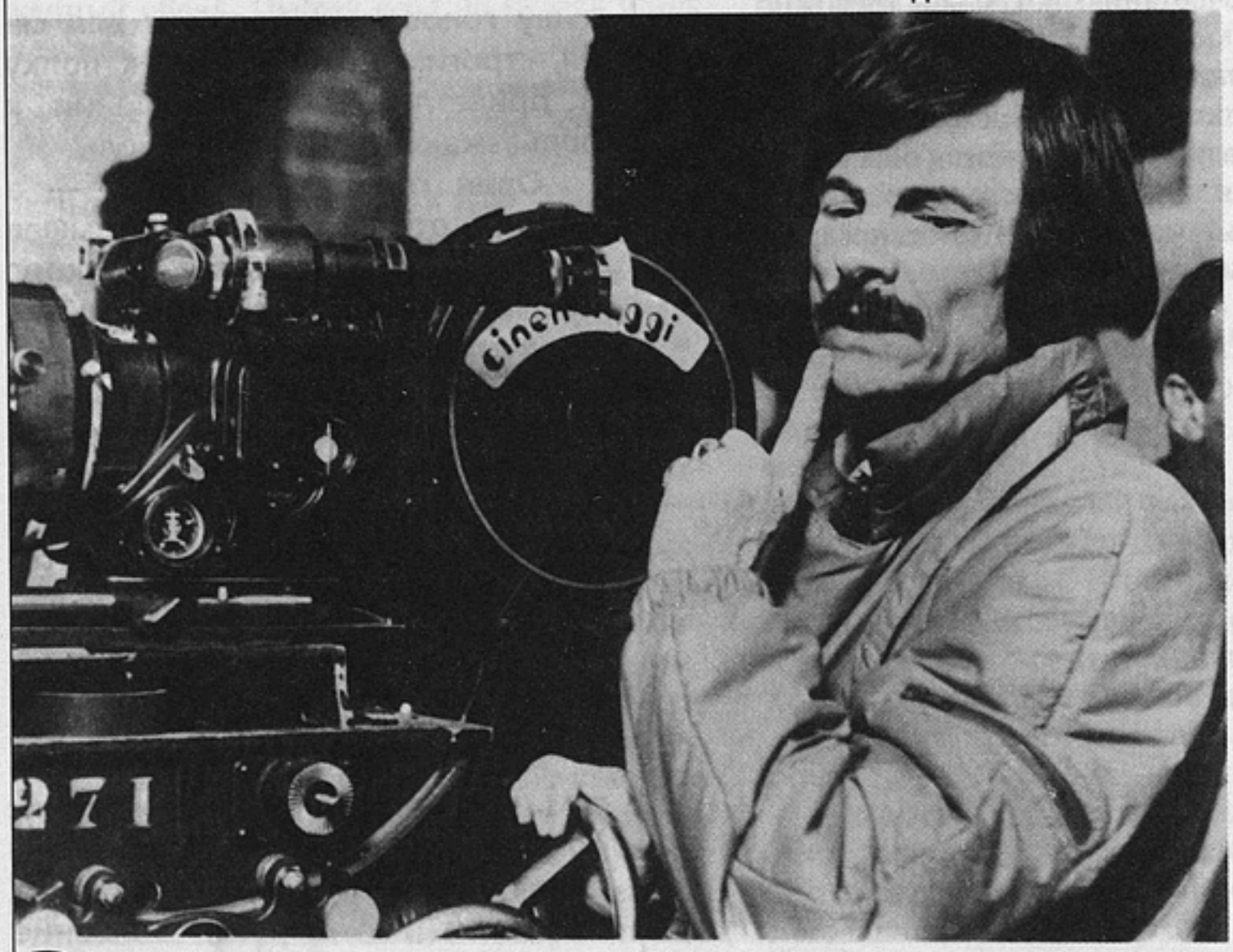
А мы часто довольствуемся тем, что актер «донес» какую-либо одну задачу, одно чувство — радость, грусть и т.д. Это и есть схематизация образа, лишение его жизненной полноты и многозначности.

1957, № 1

Александр Згуриди
В стране вечных льдов

Когда птица неподвижно сидит в гнезде (а она обычно сидит, как изваяние), заметить ее трудно.

АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ



Запечатленное время

Я не хотел бы никому навязывать свою точку зрения на кинематограф. Я не имею права на это; я рассчитываю на то, что у каждого, к кому я обращаюсь, а обращаюсь я к тем, кто знает и любит кино, есть собственные соображения, свои взгляды на принципы творчества и восприятия в этой области искусства.

В нашей профессии и вокруг нее существует масса предрассудков. Я имею в виду не традиции, а именно предрассудки, штампы мышления, общие места, которые обычно возникают вокруг традиций и которыми любая традиция постепенно обрастает. Но достигнуть чего-либо в области искусства можно только в том случае, если ты свободен от этих предрассудков. Следует выработать собственную позицию, свою точку зрения — перед лицом здравого смысла, разумеется, и хранить ее во время работы как зеницу ока.

Кинорежиссура начинается не в момент обсуждения сценария с драматургом, не в работе с актером и не в общении с композитором, но в тот момент, когда перед внутренним взором человека, делающего фильм и называемого режиссером, возник образ этого фильма: будь то точно детализированный ряд эпизодов или только ощущение фактуры и эмоциональной атмосферы, должное быть воссозданным на экране. Кинематографист, который ясно видит свой замысел и затем, работая со съемочной группой, умеет довести его до окончательного и точного воплощения, может быть назван режиссером. Однако все это еще не выходит за рамки чистой профессиональности, за рамки ремесла. В этих рамках заключено многое, без чего искусство не может осуществить себя, но этих рамок недостаточно, чтобы режиссер мог быть назван художником.

Художник начинается тогда, когда в его замысле или уже в его ленте возникают свой особый образный строй, своя система мыслей о реальном мире, и режиссер представляет ее на суд зрителя, делится ею со зрителем, как своими самыми заветными мечтами. Только при наличии собственного взгляда на вещи,

Можно пройти рядом в двух-трех шагах от гнезда и не увидеть птицу. Но достаточно ей подняться, как вы тут же обнаружите ее и, запоминая место, наверняка найдете гнездо. Вот почему гага долго не поднимается с гнезда.

Мы прибегли к испытанному средству: соорудили укрытие для оператора. Пока ширма находилась далеко от гнезда, птица прилетала и садилась на гнездо. Но как только мы начинали приближать нашу засаду, гага тотчас улетала и не возвращалась. Пришлось постепенно понемногу приближать засаду в отсутствие птицы, а потом уходить, оставляя пустую засаду, для того чтобы птица привыкла к ней и перестала пугаться. Изо дня в день шла скрытая, упорная борьба за сокращение расстояния. Наконец нам удалось приблизиться на десять-двенадцать метров. Птица не улетала. Казалось, можно было начинать съемку. Оставалось только дождаться солнца. Однако сколько потребовалось еще хитроумных ухищрений, для того чтобы снять гагу! Прежде всего надо было решить главный вопрос: как доставить аппаратуру и оператора за ширму. Можно, конечно, было открыто идти к за-

саде, намеренно спугнуть птицу, спрятаться за ширму и ждать возвращения гаги. Но так мы могли поступать в пасмурные дни, когда все равно надо было сидеть и ждать солнца. Но погода стояла хорошая: поэтому нельзя было рисковать временем — ведь обычно испуганная

становясь своего рода философом, он выступает как художник, а кинематограф — как искусство...

Когда говорят о специфических закономерностях искусства кино, то чаще всего кинематограф сопоставляют с литературой. На мой взгляд, необходимо как можно глубже понять и выявить взаимодействие литературы и кино, чтобы яснее отделить одно от другого и больше уже их не смешивать. В чем сходны и родственны литература и кинематограф? Что их объединяет?

Вернее всего, несравненная свобода, с какой художники имеют возможность обращаться с материалом, предоставляемым действительностью, последовательно организовывать этот материал. Определение это может показаться чрезмерно широким и общим, но, как мне кажется, оно вполне объемлет то, в чем кино и литература сходны. Далее возникают непримиримые различия, которые вытекают из принципиальной разницы между словом и экранным изображением.

Вопрос о специфике кино с давних пор и по сей день не имеет единого и общеобязательного решения. Существует множество различных взглядов, которые сталкиваются между собой и — что значительно хуже — смешиваются, создавая эклектический хаос. Каждый из нас может по-своему понимать, ставить и решать вопрос о специфике кино. Но в любом случае возникает необходимость в строгой концепции, которая позволила бы сознательно творить. Ибо творить, не осознавая законов своего искусства, попросту невозможно.

Что же такое кино, какова его специфика, как я ее себе представляю и как я, исходя из нее, представляю кино, его возможности, его средства, его образы — не только в формальном отношении, но и, если угодно, в нравственном?

Мы до сих пор не можем забыть гениальный фильм, показанный еще в прошлом веке, фильм, с которого все и началось, — «Прибытие поезда». Этот всем известный люмьеровский фильм был снят просто в силу того, что были изобретены съемочная камера, пленка и проекционный аппарат. В этом зрелище, длящемся всего полминуты, изображены освещенный солнцем участок вокзального перрона, гуляющие господа и дамы и поезд, приближающийся прямо на камеру из глубины кадра. По мере того как поезд приближался, в зрительном зале начиналась паника: люди вскакивали и убегали. Мне кажется, что в тот момент и произошло рождение киноискусства. Не просто кинотехники и не только нового способа репродукции мира, нет. Родился новый эстетический принцип.

Принцип этот заключается в том, что впервые в истории искусства, впервые в истории культуры человек нашел способ непосредственно *запечатлеть время*. И одновременно — возможность сколько угодно раз воспроизвести протекание этого времени на экране, повторить его, вернуться к нему. Человек получил в свои руки матрицу *реального времени*. Увиденное и зафиксированное, время смогло теперь быть сохраненным в металлических коробках надолго (теоретически — бесконечно).

Именно в этом смысле первые люмьеровские фильмы таили в себе гениальность эстетического принципа. А сразу после них кинематограф пошел по мнимохудожественному пути, который был ему навязан, по пути, наиболее верному с точки зрения обывательского интереса и выгоды. В течение двух десятилетий были «экранизированы» чуть ли не вся мировая литература и огромное количество театральных сюжетов. Кинематограф был использован как способ простой и соблазнительной фиксации театрального зрелища. Кино пошло тогда по ложному пути, и нам нужно отдать себе отчет в том, что печальные плоды этого мы пожинаем до сих пор. Я даже не говорю о беде иллюстративности, главная беда была в отказе от художественного использования самой ценной возможности кинематографа: возможности запечатлеть реальность времени.

Итак, кино есть прежде всего запечатленное время. Но в какой форме время запечатлевается кинематографом? Я определил бы эту форму как *фактическую*. В качестве факта могут выступать и событие, и человеческое движение, и любой реальный предмет, причем этот предмет может представать в неподвижности и неизменности (поскольку эта неподвижность существует в реально текущем времени).

В этом, по-моему, и нужно искать корень специфики киноискусства. Из других искусств относительно близким к кино оказывается музыка: в ней проблема времени также принципиальна. Но решается она там совершенно иначе: жизненная материальность в музыке находится на грани своего полного исчезновения. А сила кинематографа как раз в том и состоит, что время берется в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и всечасно.

Время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях, — вот в чем заключается для меня главная идея кинематографа и киноискусства. Эта идея позволяет мне думать о богатстве неиспользованных возможностей кино, о его колоссальном будущем. Исходя из нее, я и строю свои рабочие гипотезы, практические и теоретические.

Зачем люди ходят в кино? Что приводит их в темный зал, где они сидят и в течение полутора часов наблюдают игру теней на полотне? Поиск развлечения? Потребность в наркотике? Действительно, во многих странах существуют тресты и концерны развлечений, эксплуатирующие и кинематограф, и телевидение, и многие другие виды зрелищ. Но не из этого следует исходить, а из принципиальной сущности кино, связанной с человеческой потребностью в освоении и осознании мира. Я думаю, что нормальное стремление человека, идущего в кино, заключается в том, что он идет туда за *временем* — за потерянным ли или за необретенным доселе. Человек идет туда за жизненным опытом — потому что кинематограф, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует фактический опыт человека, но при этом он его не просто обогащает, а делает длиннее, значительно длиннее, скажем так. Вот в чем действительная сила кино — а не в «звездах», не в шаблонных сюжетах, не в развлекательности.

В чем же суть авторской работы в кино? Условно ее можно определить как ваяние из времени. Подобно тому как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убирает все лишнее, кинематографист из «глыбы времени», охватывающей огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов, отсекает и отбрасывает все ненужное, оставляя лишь то, что должно стать элементом будущего фильма, то, что должно будет выясниться в качестве слагаемых образа.

Говорят, что кино есть искусство синтетическое, что оно основано на соучастии многих смежных искусств, как-то: драмы, прозы, актерского творчества, живописи, музыки и т.д. Но на деле оказывается, что эти искусства своим «соучастием» способны так страшно ударить по кинематографу, что он может мгновенно превратиться в эклектическую неразбериху или (в лучшем случае) в мнимую гармонию, где нельзя найти действительную душу кинематографа, потому что она именно в этот момент и погибает. Стоит раз и навсегда уяснить, что кино не должно быть простым сочетанием принципов разных смежных искусств, и уже после этого можно решать вопрос о том, что же такое синтетичность киноискусства. Кинематографический образ не получится из сложения хода литературной мысли с живописной пластикой — возникнет эклектичность, либо невыразительная, либо высокопарная. Также и законы движения и организация времени в фильме не должны подменяться законами сценического времени.

Время в форме факта! — я снова напоминаю об этом. Идеальным кинематографом

птица долго не возвращалась обратно.

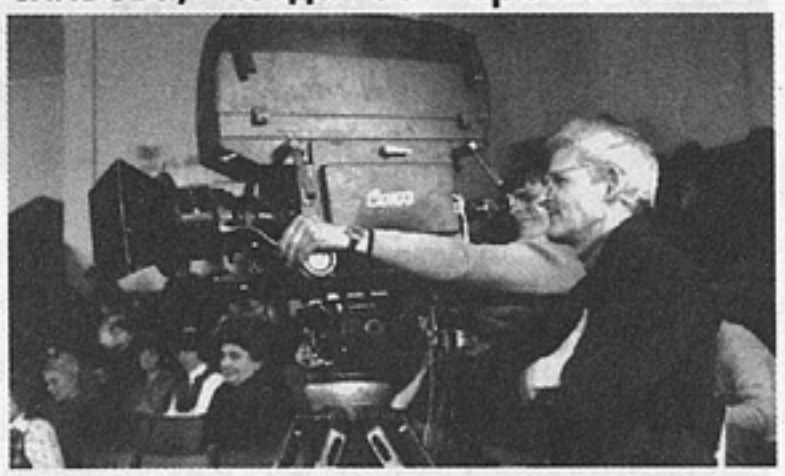
Следовательно, драгоценный солнечный день мог пропасть даром. Вот почему мы предпочитали не пугать птицу, а прятаться от нее и бесшумно ползти к укрытию.

1972, № 7

Павел Коган

Документальное кино аристократично

Я очень хорошо помню фильм А.Германа «Двадцать дней без войны» — он игровой и в высшей степени документальный. Для нас с Петром Мостовым, когда мы готовились к переходу в игровое кино и собирались снимать «Дом строится», это был в прямом смысле учебник. Мы даже вели записи: сели за монтажный стол, гоняли пленку и пытались схватить в кадре то, что придает ему силу достоверного документального свидетельства. Вот было, скажем: «пинать чемодан». Что такое? А там Катя Васильева, когда ее героине сооб-



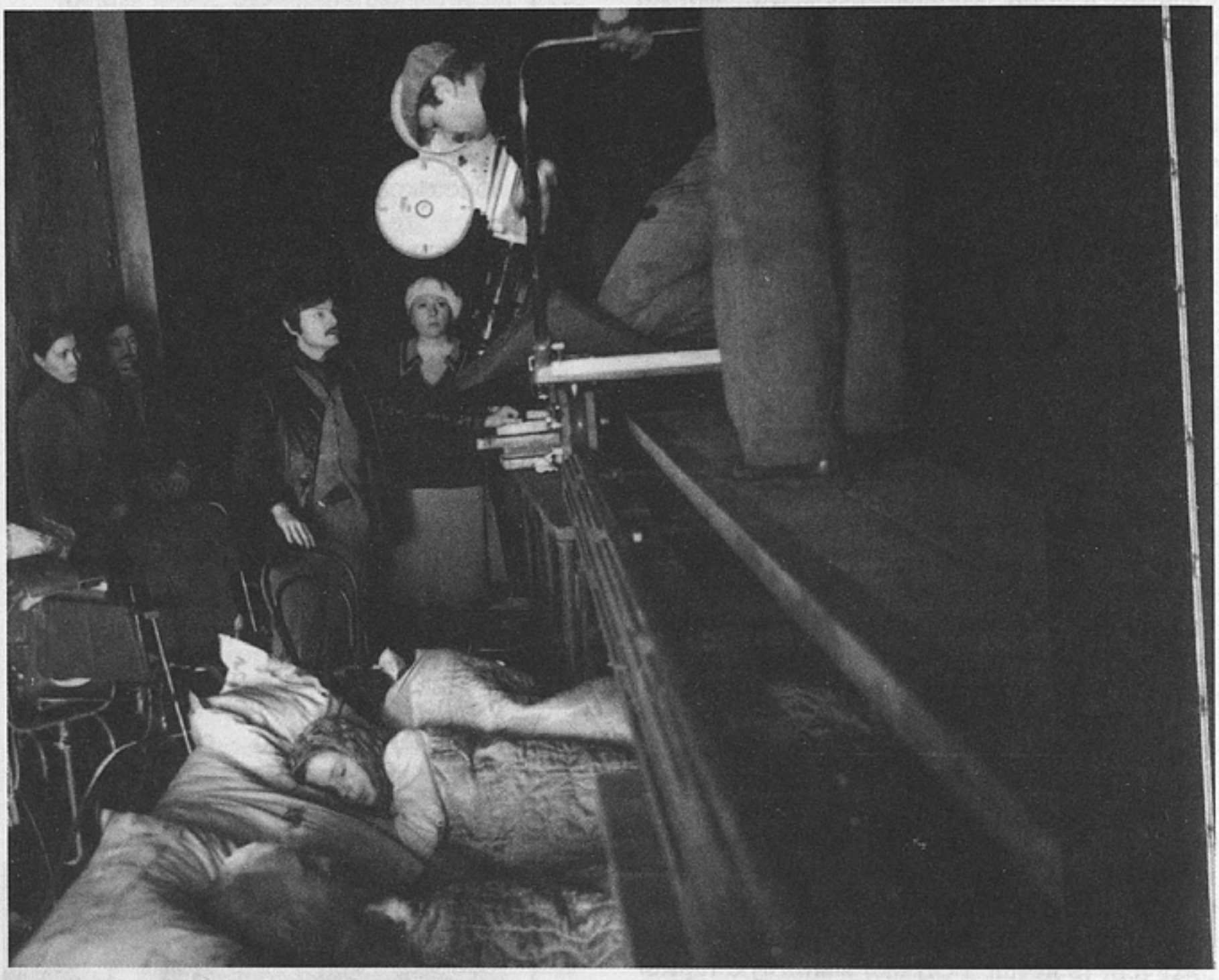
щали о смерти мужа, пинала ногой чемодан. Или: «терять шапку». Помните, едет-едет летчик, доехал, бежит обняться с матерью, и тут — шапка с головы; он одной рукой мать обнимает, другой шапку ловит. Вот это — режиссура! Или танцевал военный ансамбль, прекрасно все, и

мне представляется хроника: в ней я вижу не способ съемки, а способ восстановления, воссоздания жизни.

Я однажды записал на магнитную ленту случайный диалог. Люди разговаривали, не зная, что их записывают. Потом я прослушал запись и подумал: насколько же это гениально «написано» и «сыграно»! Логика движения характеров, чувства, энергия — как это все ощутимо! Как звучат голоса, какие прекрасные

(Интересно также представить себе, что эти миллионы метров побывали в руках у нескольких режиссеров и каждый сделал свой фильм, — насколько они будут отличаться один от другого!)

И хотя в действительности иметь эти миллионы метров невозможно, «идеальное» условие работы не так уж нереально, к нему можно и следует стремиться. В каком смысле? Дело заключается в том, чтобы отбирать и соединять куски последовательных фактов, точно зная,



А.Тарковский на съемках фильма «Сталкер»

паузы... Никакой Станиславский не мог бы оправдать эти паузы, а Хемингуэй выглядит претенциозным и наивным в сравнении с тем, как был «построен» этот диалог...

Идеальный случай работы над фильмом рисуется мне следующим образом. Автор берет миллионы метров пленки, на которой последовательно, секунда за секундой, день за днем и год за годом прослежена и зафиксирована, например, жизнь человека от рождения до самой смерти, и из всего этого в результате монтажа получает две с половиной тысячи метров, то есть полтора часа экранного времени.

видя и слыша, *что* между ними находится, что за непрерывность их связывает. Это и есть кинематограф. А в ином случае мы легко сойдем на путь привычной театральной драматургии, на путь создания сюжетной конструкции, исходя из заданных характеров. Кино не должно быть свободно в отборе и соединении фактов, взятых из сколь угодно протяженной и широкой «глыбы времени». При этом я вовсе не хотел бы сказать, что нужно неотступно следовать за определенным человеком. На экране логика поведения человека может переходить в логику совершенно других (посторонних, каза-

лось бы) фактов и явлений, и взятый вами человек может исчезнуть с экрана, замещаясь чем-то совсем иным, если это необходимо для той идеи, которая руководит автором в его обращении с фактами. Можно, например, сделать фильм, в котором вообще не будет героя — персонажа, а все будет определяться «ракурсом» человеческого взгляда на жизнь.

Кинематограф способен оперировать любым фактом, распространенным во времени, он способен отбирать из жизни все что угодно. То, что в литературе оказывается частной возможностью, особым случаем (например, «документальные» вступления и завершающий «L'envoi» в книге рассказов Хемингуэя «В наше время»), для кинематографа есть проявление его основных художественных законов. Все что угодно! Это «все что угодно» было бы неорганичным для ткани романа, для ткани пьесы, а для фильма же оно оказывается наиболее органичным.

Сопоставить человека с бесконечной средой, сличить его с несчетным числом людей, мимо него и вдали от него проходящих, соотнести человека со всем миром — вот смысл кинематографа!

Существует термин, который уже превратился в трюизм: «поэтическое кино». Под ним подразумевается кинематограф, который в своих образах смело отдаляется от той фактической конкретности, картину которой дает реальная жизнь, и вместе с тем утверждает свою собственную конструктивную цельность. Но мало кто задумывается о том, что в этом таится опасность. Опасность для кинематографа отдалиться от самого себя. «Поэтическое кино», как правило, рождает символы, аллегории и прочие фигуры этого рода, а они-то как раз и не имеют ничего общего с той образностью, которая, естественно, присуща кинематографу.

Здесь я хотел бы сделать еще одно необходимое уточнение. Если время в кино предстает в форме факта, то факт дается в форме прямого, непосредственного наблюдения над ним. Главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающим его от самых мельчайших клеточек, является *наблюдение*.

Всем нам известен традиционный жанр старой японской поэзии — хокку. Примеры хокку приводил Эйзенштейн:

Старинный монастырь.
Холодная луна.
Волк лает.

В поле тихо.
Бабочка летает.
Бабочка уснула.

Эйзенштейн видел в этих трехстишиях образец того, как три отдельных элемента в сво-

вот выступление закончено, артисты уходят со сцены, и один из них потрясающе выразительно и непроизвольно проводит рукой по щекам и лбу — пот стирает. Мы говорим: «Леша! Ну и везет же тебе, черт возьми!» А он отвечает: «А восемь дублей не хотите!» Вот оно! Тонкая игра, выразительный жест и в игровом, и в документальном кино дорогого стоят. Да и в документальном — многое ведь подсмотрено, когда-то увидено, а потом перед камерой нередко повторено. Дело не в инцсенировке — дело в достоверности: есть она или нет.

1993, № 5

Виктор Косаковский

«...И чем случайней, тем вернее...»

«Беловы» — это история моей семьи, это мои родственники. Это именно тот случай, когда что-то ты можешь себе позволить сказать. Кто-то считает, что это неэтично. Но я не могу снимать потаенное в постороннем человеке — могу только о себе или о своих близких, если они

мне доверяют, что-то такое откровенное сказать, не осуждая. Ты можешь распоряжаться только своим сокровенным, только своей жизнью.

Не знаю, может быть, это все грешно... Конечно, грешно.

ем сочетании дают переход в новое качество. Меня же привлекают в хокку чистота, тонкость и слитность наблюдения над жизнью.

Удочки в волнах
Чуть коснулась на бегу
Полная луна.

Выпала роса,
И на всех колючках терна
Капельки висят.

Ведь это чистое наблюдение! Его меткость, его точность заставляют людей даже с самым неизощренным восприятием почувствовать силу поэзии и ощутить тот, простите за банальность, жизненный образ, который был схвачен автором.

И хотя я очень настороженно отношусь к аналогиям, связанным с другими искусствами, данный пример из поэзии кажется мне близким к истине кинематографа.

Поэтичность фильма рождается из непосредственного наблюдения над жизнью — вот, на мой взгляд, настоящий путь кинематографической поэзии. Потому что кинообраз по сути своей есть наблюдение над фактом, протекающим во времени.

Есть фильм, который предельно далек от принципов непосредственного наблюдения, — это «Иван Грозный» Эйзенштейна. Фильм этот не только в своем целом представляет иероглиф, он сплошь состоит из иероглифов, крупных, мелких и мельчайших, в нем нет ни одной детали, которая не была бы пронизана авторским замыслом или умыслом. (Я слышал, что сам Эйзенштейн в одной из лекций даже иронизировал над этой иероглификой, над этими сокровенными смыслами: на доспехах Ивана изображено солнце, а на доспехах Курбского — луна, поскольку сущность Курбского в том, что он «светит отраженным светом»...) Тем не менее картина эта удивительно сильна своим музыкально-ритмическим построением. Чередование монтажных кусков, смена планов, сочетание изображения и звука — все это разработано так тонко, так строго и так закономерно, как разрабатывает себя только музыка. Поэтому «Иван Грозный» и действует так убедительно: во всяком случае, на меня эта картина именно своим ритмом произвела совершенно ошеломляющее, завораживающее действие. А в построении характеров, в конструкции пластических образов, в атмосфере «Иван Грозный» настолько приближается к театру (к музыкальному театру), что даже перестает, с сугубо моей точки зрения, быть произведением кинематографа; фильмы, сделанные Эйзенштейном в 20-е годы, и прежде всего «Потемкин», были совсем иными.

Итак, кинообраз в основе своей есть наблюдение жизненных фактов во времени, организованное в соответствии с формами самой жизни и с ее временны́ми законами. Наблюдения подлежат отбору; ведь мы оставляем на пленке только то, что имеет право быть слагаемыми образа. При этом кинематографический образ нельзя делить и членить вразрез с его временно́й природой, нельзя изгонять из него текущее время. Образ становится подлинно кинематографическим при том (среди всех прочих) обязательном условии, что не только он живет во времени, но и что время живет в нем, начиная с отдельно взятого кадра.

Любой «мертвый» предмет — стол, стул, стакан, — взятый в кадре отдельно от всего, не может быть представлен вне протекающего времени, как бы с точки зрения отсутствия времени[1].

Отступление от этого условия сразу же создает возможность тащить в фильм огромное количество орудий и атрибутов любого соседнего искусства. С их помощью можно делать даже очень эффектные фильмы, но с точки зрения кинематографической формы они будут реакционными, ибо пойдут вразрез с естественным развитием природы, сущности и возможностей кино.

Ни одно искусство не может сравниться с кинематографом в той силе, точности и жестокости, с какими он передает ощущение факта и фактуры, живущих и меняющихся во времени. И поэтому меня особенно раздражают претензии нынешнего «поэтического кино», приводящие к отрыву от факта, от реализма времени, рождающие вычурность и манерность.

Современный кинематограф имеет внутри себя несколько основных тенденций развития формы, но не случайно так выделяется и так привлекает умы та из них, которая тяготеет к хроникальности. Она очень важна, она многое обещает, и потому ей часто стремятся подражать, вплоть до прямых подделок и передразниваний. Но не в том смысл настоящей фактичности и настоящей хроникальности, чтобы снимать с рук, трясущейся камерой, нерезко даже (оператор, видите ли, не успел поставить объектив на фокус) и так далее в том же роде. Суть не в том, как поставлена или не поставлена камера, суть в том, чтобы то, что вы снимаете, передавало конкретную и непо-

[1] Польский оператор Ежи Вуйцик говорит о том, что время в фильме связано с «температурой рассказа», что чувство ритма невероятно много значит, и еще вот что: «фактуры органически связаны с ритмом, с временем, с наблюдением. Для меня лично очень важен момент наблюдения за изменениями материи во времени».

И надо сказать, что это умение передавать меняющуюся «патину» времени — одна из самых интересных сторон в работах Вуйцика («Эроика», «Пепел и алмаз», «Мать Иоанна от ангелов», «Самсон»).

А.Тарковский на съемках

вторимую форму развивающегося факта. Нередко кадры, снятые как будто бы небрежно, по существу своему не менее условны и не менее напыщенны, чем тщательно выстроенные кадры «поэтического кино» с их нищенской символикой: и там и здесь пресекается конкретное жизненное и эмоциональное содержание снимаемого объекта.

Мне думается, что нужно также очень внимательно разобраться в одном вопросе, который возникает и перед нами, режиссерами, и перед теоретиками кино. Это проблема так называемой условности.

Нужно различить условности действительные для искусства и условности мнимые, которые скорее можно назвать предрассудками.

Одно дело — условность, характеризующая специфику данного вида искусства: например, как живописец неизменно имеет дело с цветом и с соотношениями цвета на плоскости холста.

И другое дело — условность мнимая, которая вырастает из чего-либо преходящего, например, из поверхностного понимания сути кинематографа, или из временных ограничений в выразительных средствах, или просто из привычек и штампов, или из умозрительного подхода к искусству. Сравните внешне понятную условность «рамок кадра» и живописного полотна. Так рождаются предрассудки.

Одна из очень серьезных и закономерных условностей кинематографа заключается в том, что экранное действие должно развиваться последовательно, несмотря на реально существующие понятия одновременности, ретроспекции и прочее. Для того чтобы передать одновременность и параллельность двух или нескольких процессов, неизбежно приходится приводить их к последовательности, передавать их в последовательном монтаже. Другого пути нет, и кинематограф тяготел к этому всегда. В фильме Довженко «Земля» кулак стреляет в героя, и для того чтобы передать выстрел, режиссер сталкивает кадр внезапного падения героя с другим кадром, параллельным — где-то в поле кони испуганно подняли головы, — а потом снова следует возвращение к месту убийства. Для зрителя эти кони, поднявшие головы, были опосредованной передачей раскатившегося звука. Когда же кинематограф стал звуковым, надобность в таком роде монтажа отпала. И нельзя ссылаться на гениальные кадры Довженко, для того чтобы оправдать ту легкость, с которой в нынешнем кино без надобности прибегают к «параллельному» монтажу. Вот человек падает в воду, а в следующем кадре, условно говоря, «смотрит Маша». В этом чаще всего нет необходимости, такие кадры выглядят как рецидив поэтики немого кино. Это вынужденная условность, превращенная в предрассудок, в штамп.

Развитие техники кино в последние годы породило (или возродило) соблазн делить широкий кадр на две или несколько частей, в которых одновременно (симультанно) можно показать два или несколько параллельно происходящих действий. С моей точки зрения, это ложный путь, это выдумывание условности, для кино неорганичной.

Некоторым критикам ужасно хочется видеть кинематографическое зрелище, показываемое одновременно на нескольких — например, на шести! — экранах. Представьте себе это, и вы поймете, что это абсурд. Движение кинокадра имеет свою природу, отличную от музыкального звука, и «полиэкранное» кино в этом смысле надо сравнивать не с аккордом, не с гармонией, не с полифонией, а уж скорее — с одновременным звучанием нескольких оркестров, каждый из которых исполняет разную музыку. Кроме сумбура, вы не увидите ничего, законы вашего восприятия будут нарушены, и перед автором полиэкранного фильма неизбежно возникает задача как-то приводить одновременность к последовательности, то есть создавать специально для каждого случая хитроумную систему условностей. И это будет все равно что трогать правой рукой свою правую ноздрю, обводя руку вокруг левого уха. Не лучше ли твердо усвоить простую и закономерную условность кино как последовательного изображения и прямо исходить из этой условности? Человек же попросту не может наблюдать несколько действий одновременно, это вне его психофизиологии.

Следует различать естественные условности, на которых основывается специфика данного вида искусства, условности, определяющиеся разницей между реальной жизнью и специфически ограниченной формой данного искусства, и мнимые, выдуманные, непринципиальные условности, оборачивающиеся либо рабством перед штампами, либо безответственным фантазированием, либо заимствованием специфических принципов у смежных искусств.

Если угодно, одна из важнейших условностей кино в том и состоит, что кинообраз может воплощаться только в фактических, натуральных формах видимой и слышимой жизни. Изображение должно быть натуралистично. Говоря о натуралистичности, я не имею в виду натурализм в ходячем литературоведческом смысле слова (то, что вокруг Золя, и тому подобное), я подчеркиваю характер чувственно воспринимаемой формы кинообраза.

Мне могут сказать: а как же тогда быть с авторской фантазией, с миром внутренних

представлений человека, как воспроизводить то, что человек видит «внутри себя» — всякого рода сновидения, ночные и «дневные»?..

Я отвечу: это вполне возможно. Но только при одном условии: «сновидения» на экране должны складываться из тех же четко и точно видимых, натуральных форм самой жизни. У нас же поступают так: снимают нечто рапидом или сквозь туманный слой, или употребляют старозаветное каше, или вводят музыкальные эффекты — и зритель, уже приученный к этому, сразу реагирует: ага, это он вспоминает! это ей снится! Но ведь такими способами таинственного размазывания мы не достигнем настоящего кинематографического впечатления снов или воспоминаний. Кинематографу нет дела, не должно быть дела до заимствованных театральных эффектов. Что же нужно? Нужно прежде всего точно знать, какой сон приснился вашему герою. Нужно точно знать реальную, фактическую подоплеку этого сна: видеть все те элементы реальности, которые преломились в бодрствующем среди ночи слое сознания (или которыми оперирует человек, воображая себе какую-то картину). И нужно точно, без затуманиваний и без внешних ухищрений, передать все это на экране. Мне снова могут сказать: как же быть со смутностью, неясностью, невероятностью сна? Я отвечу: для кинематографа так называемая «смутность» и «несказанность» сна не означает отсутствия четкой картины; это есть особое впечатление, которое производят логика сна, необычность и неожиданность в сочетании и столкновении вполне реальных элементов. Их же нужно видеть и показывать с предельной точностью. Кинематограф самой своей природой обязан не затушевывать реальность, а выявлять ее. (Кстати, самые интересные и самые страшные сны — это те, которые вы помните все, вплоть до мельчайших деталей.)

Мне хочется еще и еще раз напомнить о том, что непременное условие любого пластического построения в фильме и его необходимый конечный критерий заключаются каждый раз в жизненной подлинности, в фактической конкретности. Отсюда и возникает неповторимость, а не из того, что автор нашел особое пластическое построение и связал его с загадочным поворотом своей мысли, дал ему «от себя» какой-то смысл. Так рождаются символы, которые с легкостью переходят в общее употребление и превращаются в штампы.

Чистота кинематографа, его незаменимая сила проявляются не в символической остроте образов (пусть самой смелой), а в том, что эти образы выражают конкретность и неповторимость реального факта.

Дилемма заключается в том, что, с одной стороны, ты пытаешься быть абсолютно искренним, с другой — приходится признать, что мы занимаемся неправедным делом. То терзаешься, то оправдываешь сам себя...

...Есть в документальном кино почти неуловимая грань, когда ты будто ходишь по лезвию ножа. Чуть-чуть влево — и уже снимаешь фотографию на паспорт, а чуть вправо — художественное кино. Но единственное, что я знаю наверняка: структурная часть фильма должна быть абсолютно документальной — структуру составляет то, что произошло в жизни один раз, что ты успел снять и что имеет отношение к жизни именно потому, что это реальный образ, непридуманный. Ну, например, сцена с ежиком в «Беловых». Мы сидели в доме и услышали, как лает собака. Анюта вскочила и побежала. И мы побежали тоже и сняли реальный эпизод, важнейший для фильма: как Анюта выторговывает ежика у собаки за конфету, как уносит его в лес. Спустя несколько дней ежик опять пришел, и теперь уж мы его не упустили: посадили в лужу, чтобы снять крупный план. Этот план я снимал уже только для связок. Но оказалось, что он, этот глупый кадр, вызывает эмоции во всем мире, я показывал фильм на многих фестивалях, и всегда аплодисменты в этом месте. И совершенно непонятно, как такие вещи работают. То, что запланировано, бывает, не так действует на людей. А, казалось бы, проходной для тебя кадр оказывается главным.

1998, № 1

В фильме Бунюэля «Назарин» есть эпизод, действие которого происходит в деревушке, где свирепствует чума. Иссушенной, каменистой, сложенной из известняка. Что делает режиссер для того, чтобы добиться впечатления выморочности? Мы видим пыльную дорогу, снятую вглубь, и два ряда уходящих в перспективу домов, снятых в лоб. Улица упирается в гору, поэтому неба не видно. Правая часть улицы в тени, левая освещена солнцем. Улица совершенно пуста. Посередине дороги — из глубины кадра — прямо на камеру идет ребенок и волочит за собою белую, ярко-белую простыню.

А.Тарковский на съемках фильма «Сталкер»

Камера медленно движется на операторском кране. И в самый последний момент — перед тем как этот кадр сменится следующим — поле кадра вдруг перекрывается опять-таки белой тканью, мелькнувшей в солнечном свете. Казалось бы, откуда ей взяться? Может быть, это простыня, которая сушится на веревке? И тут вы с удивительной силой ощущаете «дуновение чумы», схваченной прямо-таки невероятным образом, как медицинский факт.

Еще один кадр. Из фильма Куросавы «Семь самураев». Средневековая японская деревня. Идет схватка всадников с пешими самураями. Сильный дождь — все в грязи. На самураях старояпонская одежда, высоко обнажающая ноги, залепленные грязью, и когда один из самураев, убитый, падает — мы видим, как дождь смывает эту грязь и его нога становится белой. Белой, как мрамор. Человек мертв! — это образ, который есть факт. Он чист от символики, и это образ.

А может быть, он получился случайно — актер бегал, потом упал, дождь смыл грязь, а уже мы воспринимаем это как режиссерское откровение?

В связи со всем этим — о мизансцене. В кинематографе мизансцена, как известно, означает форму размещения и движения выбранных объектов по отношению к плоскости кадра. Для чего мизансцена служит? На этот вопрос вам в девяти случаях из десяти ответят: она служит для того, чтобы выразить смысл происходящего. И все. Но ограничивать только этим назначение мизансцены нельзя, потому что это значит становиться на путь, который ведет в одну сторону — в сторону абстракций.

Де Сантис в финальной сцене своей картины «Дайте мужа Анне Дзаккео» поместил, как все помнят, героя и героиню по обе сторо-

ны металлической решетки забора. Эта решетка так прямо и говорит: вот эта пара разбита, счастья не будет, контакт невозможен. Получается, что конкретная, индивидуальная неповторимость события приобретает банальнейший смысл из-за того, что ему придана тривиальная насильственная форма. Зритель сразу ударяется в «потолок» мысли режиссера. Но беда в том, что многим зрителям такие удары становятся приятны, от них становится спокойно — событие «переживательное», да к тому же и мысль ясна, и не надо напрягать свой мозг, свой глаз, не надо вглядываться в конкретность происходящего. Зритель начинает разлагаться, если давать ему такую пищу. А ведь подобные решетки, заборы, загородки повторялись множество раз во многих фильмах, везде означая то же самое.

Что же такое мизансцена? Обратимся к лучшим литературным произведениям. Я еще раз напомню то, о чем мне уже приходилось писать: финальный эпизод из романа Достоевского «Идиот», когда князь Мышкин приходит с Рогожиным в комнату, где — за пологом — лежит убитая Настасья Филипповна и уже пахнет, как говорит Рогожин. Они сидят на стульях посреди огромной комнаты друг против друга, так что касаются друг друга коленями. Представьте себе все это, и вам станет страшновато. Здесь мизансцена рождается из психологического состояния данных героев в данный момент, она неповторимо выражает сложность их отношений. Так вот, режиссер, создавая мизансцену, обязан исходить из психологического состояния героев, находить продолжение и отражение этого состояния во всей внутренней динамической настроенности ситуации и возвращать все это к правде единственного, как бы впрямую наблюденного факта и к его фактурной *неповторимости*. Только тогда мизансцена будет сочетать конкретность и многозначность истинной правды.

Иногда говорят: какая разница, как мы поставим актеров; встали у этой стены, разговаривают, крупным планом снимаем его, крупным планом — ее, а потом они разойдутся. Но ведь самое главное при этом не продумано. И дело тут бывает не только в режиссере, но и — очень часто — в сценаристе.

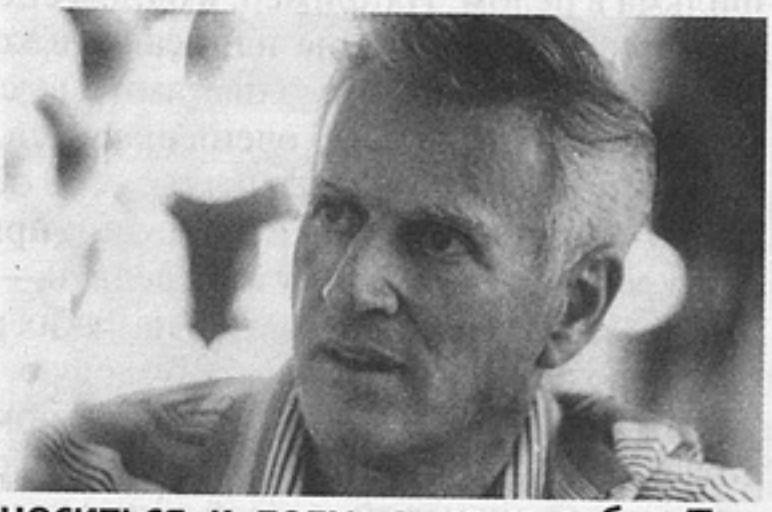
Если не отдавать себе отчет в том, что сценарий предназначается для фильма (и в этом смысле является «полуфабрикатом», не более, но и не менее!), невозможно сделать хороший фильм. Можно сделать нечто другое, новое, и даже хорошо сделать, но сценарист останется недоволен режиссером.

Не всегда также справедливо обвиняют режиссеров в том, что они «разрушают интересный замысел», ведь замысел бывает зачастую настолько литературен — и лишь в этом

Стэнли Креймер

Сознание ответственности

Люди, которые чересчур всерьез воспринимают собственную особу, смешны. Серьезно следует от-



носиться к делу, а не к себе. Помню, на пресс-конференции после премьеры «Нюрнбергского процесса» Спенсера Трэйси спросили, какой совет он может дать молодым актерам. Все с нетерпением ожидали откровения великого артиста. А он ответил: «Пусть они хорошенько заучивают свои реплики и стараются не натыкаться на мебель». Забавно было слышать, как эти слова синхронно переводили чуть не на все языки мира.

1973, № 2

Акира Куросава

Как я работаю

В Японии привыкли к этим моим «чудачествам». Просто я думаю не о том, как снять, а — *что* снять. Поймите, если хочешь создать что-то важное, интересное, техника становится делом второстепенным. Для меня очень существенна, например, тщательная отработка декораций. Когда мы снимали «Красную бороду», вся съемочная группа трудилась над тем, чтобы декорация лечебницы, где происходит действие,

смысле интересен, — что режиссер просто вынужден его трансформировать и ломать, чтобы сделать фильм. Собственно литературная сторона сценария (помимо чистого диалога) в лучшем случае может быть полезна режиссеру, для того чтобы намекнуть на внутреннее эмоциональное содержание эпизода, сцены, даже фильма в целом. Например, в одном сценарии Фридриха Горенштейна написано: в комнате пахло пылью, засохшими цветами и высохшими чернилами. Мне это очень нравится, потому что я начинаю представлять себе облик и «душу» интерьера, и если художник принесет его эскизы, я смогу сразу определить — какой «тот» и какой не «тот». Все же на таких ремарках невозможно основывать узловую образность фильма, они, как правило, помогают только находить атмосферу. Во всяком случае, настоящий сценарий, с моей точки зрения, — это такой сценарий, который сам по себе не предназначен оказывать на читателя завершенное и окончательное воздействие, а весь рассчитан на то, что он будет превращен в фильм и только тогда приобретет свою законченную форму.

Однако перед сценаристами стоят очень важные задачи, выполнение которых требует настоящего писательского дара. Я говорю о психологических задачах. Вот тут уже осуществляется действительно полезное, действительно необходимое влияние литературы на кинематограф, не ущемляющее и не искажающее его специфики. Сейчас в кинематографе нет ничего более запущенного и поверхностного, чем психология. Я говорю о понимании и раскрытии глубинной правды тех состояний, в которых находится характер. Этим пренебрегают. А ведь это то самое, что заставляет человека застывать за столом в самой неудобной позе или прыгать с третьего этажа!

Кино требует и от режиссера, и от сценариста колоссальных знаний о человеке и скрупулезной точности этих знаний в каждом отдельном случае, и в этом смысле автор фильма должен быть родствен не только специалисту психологу, но и специалисту психиатру. Потому что пластика кинематографа в огромной, часто в решающей степени зависит от конкретного состояния человеческого характера в конкретных обстоятельствах. И своим знанием точной правды об этом внутреннем состоянии сценарист может и должен влиять на режиссера, он может и должен многое дать режиссеру, вплоть до того, как строить мизансцену. Можно написать: «Герои останавливаются у стены» — и дальше дать диалог. Но чем определяются говоримые слова и соответствует ли этому стояние у стены? Нельзя в высказанных персонажами словах сосредоточивать смысл сцены. «Слова, слова, слова» — в реальной жизни это чаще всего лишь вода, и только изредка и на короткое время вы можете наблюдать полное совпадение слова и жеста, слова и дела, слова и смысла. Обычно же слово, внутреннее состояние и физическое действие человека развиваются в различных плоскостях. Они взаимодействуют, иногда слегка вторят друг другу, часто противоречат, а подчас, резко сталкиваясь, друг друга разоблачают. И только при точном знании того, что и почему творится одновременно в каждой из этих «плоскостей», — только при полном знании этого можно добиться той неповторимости, той истинности, той силы факта, о которой я говорил. И если брать мизансцену, то от ее точного соотнесения и взаимодействия с произносимым словом, от их разнонаправленности и родится тот образ, который я называю образом-наблюдением, образ абсолютно конкретный. Вот для чего сценарист должен быть настоящим писателем.

Когда режиссер получает в свои руки сценарий и начинает над ним работать, то всегда оказывается, что сценарий, как бы ни был он глубок по замыслу и точен по своей предназначенности, неизбежно начинает в чем-то изменяться. Никогда он не получает буквального, дословного, зеркального воплощения на экране. Всегда происходят определенные деформации. Поэтому работа сценариста с режиссером, как правило, оборачивается борьбой и компромиссами. Полноценный фильм может получиться и тогда, когда в процессе работы сценариста и режиссера ломаются и рушатся их первоначальные замыслы — и на их «руинах» возникает новая концепция, новый организм. Вообще же говоря, работу режиссера становится все труднее отделять от работы сценариста. В современном киноискусстве режиссер все более стремится к авторству, и это естественно, а от сценариста требуется все больше режиссерского разумения, и это тоже естественно. Поэтому, быть может, самым нормальным вариантом авторской работы над фильмом стоило бы считать тот случай, когда замысел не ломается, не деформируется, а развивается органически, а именно: когда постановщик фильма сам для себя написал сценарий или — обратно — автор сценария сам начал ставить свой фильм.

Стоит ли подробно объяснять, что авторская работа начинается с идейного замысла, с необходимости сказать о чем-то важном... Это ясно, и иначе быть не может. Конечно, бывает и так, что автор находит для себя какой-то новый угол зрения, открывает для себя какую-то серьезную проблему, идя, казалось бы, от решения чисто формальных задач

(тому немало примеров в разного рода искусствах), но все равно это происходит лишь тогда, когда найденная форма (как бы неожиданно) «ложится» на душу этого человека, на его тему, на идею, которую он — сознательно или безотчетно — давно несет через всю свою жизнь.

Очевидно, самое трудное для человека, работающего в искусстве, — создать для себя собственную концепцию, не боясь ее рамок, даже самых жестких, и ей следовать. Проще всего быть эклектичным, проще всего следовать шаблонным образцам и образам, которых достаточно в нашем профессиональном арсенале. И художнику легче, и для зрителя проще. Но здесь самая страшная опасность — запутаться.

Я вижу вернейшее проявление гениальности в том, что художник следует своей концепции, своей идее, своему принципу так последовательно, что никогда не теряет контроль этой своей концепции, своей истины: даже ради собственного наслаждения во время работы.

Гениальных людей в кинематографе немного. Возьмите Эйзенштейна, возьмите Довженко, возьмите Бунюэля или Куросаву: каждого из них невозможно спутать ни с кем другим. Есть прямое русло, которым идет такой художник, пускай с большими издержками, со слабыми местами, с надуманностями даже — но все во имя единой идеи, концепции.

За последние несколько лет в мировом кинематографе было немало попыток создать новые концепции фильма как раз в связи с общей идеей приближения к жизни, к правде факта. Появились такие картины, как «Тени» Кассаветеса, «Связной» Ширли Кларк, «Хроника одного лета» Жана Руша. Мне думается, что в этих примечательных картинах, помимо всего прочего, сказались недостаточная принципиальность, недостаточная последовательность этой самой погони за полнотой и безусловностью фактической правды.

У нас в свое время говорили очень много о фильме Калатозова «Неотправленное письмо». Его обвиняли главным образом в схематичности и незавершенности характеров, в банальности «треугольника», в несовершенстве сюжетного построения, а, на мой взгляд, беда фильма была не в этом. Беда была в том, что авторы — и в общем художественном решении фильма, и в разрешении каждого из характеров — не пошли до конца по тому пути, который сами же нашли и наметили. Надо было неотступно прослеживать камерой, так сказать, фактические судьбы этих людей в тайге, не отвлекаясь на то, чтобы там или здесь соблюсти фабульные связи, заданные в сценарии. Авторы то восстают против заданного сюжета, то вдруг подчиняются ему. Характеры не то что не созданы, они разруше-

создавала ощущение старины. Каждая деталь обрабатывалась с учетом этой задачи, мы все понимали, как важно добиться атмосферы абсолютной достоверности. Расскажу такой случай. В

доме доктора Ниидe находился старинный секретер, и как-то, случайно выдвинув один из ящиков, я с изумлением обнаружил, что внутренность его тоже отделана «под старину»; в нем даже лежали какие-то старые лекарства. Я спросил бутафора, зачем он это сделал, ведь по ходу действия ящики не должны выдвигаться. Пожилой бутафор удивился: «А если актер вдруг откроет секретер и увидит свежее дерево, он же не сможет играть...» Участники съемки привыкли доводить все до совершенства, привыкли к моему максимализму.

1974, № 4

Душан Макавеев

Нипочем не угадаешь, у кого в кармане лягушка

Говоря о кино, мы имеем в виду эпизоды, увиденные когда-то и навсегда оставшиеся в нашей памяти, причем это не обязательно фрагменты из лучших фильмов.

У меня есть знакомый, который девятнадцать раз посмотрел «Мою дорогую Клементину».

ны. Но, придерживаясь остатков традиционного сюжета, авторы не смогли быть до конца свободны на своем собственном пути, на котором они могли бы увидеть и создать образы своих героев совершенно по-новому. Беда тут в недостаточной верности своему принципу.

Кстати, художник обязан быть спокойным. Он не имеет права прямо обнаруживать свое волнение, свою заинтересованность и прямо изливать все это. Любая взволнованность предметом должна быть превращена в олимпийское спокойствие формы. Только тогда художник сможет рассказать о волнующих его вещах. У нас же в последнее время некоторые кинематографисты одержимы мыслью снять поэффектнее, и очень уж они при этом суетятся: подкидывают камеру в воздух, бегают на фоне роскошно переливающейся цветовой гаммы осенних листьев, теряют голову перед красивыми лицами, телами, вещами. И все это называется новой формой! А в результате фильм разваливается. Не оттого, что сложно, а оттого, что нет ясной позиции художника и определенной его мысли о мире. Впрочем, какая-то позиция есть. Есть «волнение по поводу» и стремление снять «покрасивше». Но есть ли это позиция, достойная художника? Не дороже ли истина?..

Сейчас мы заканчиваем работу над картиной об Андрее Рублеве.

Дело происходит в XV веке, и мучительно трудным оказалось представить себе, «как там все было». Приходилось опираться на любые возможные источники: на архитектуру, на словесные памятники, на иконографию.

Если бы мы пошли по пути воссоздания живописной традиции, живописного мира тех времен, то возникла бы стилизованная и условная древнерусская действительность, такая, которая в лучшем случае напомнила бы тогдашние миниатюры или иконопись той эпохи. Но для кинематографа этот путь ложен. Я никогда не понимал, как можно, например, строить мизансцену, исходя из каких-либо произведений живописи. Это значит создавать ожившую живопись, а потом удостаиваться поверхностных похвал вроде: ах, как почувствована эпоха, ах, какие интеллигентные люди! Но это же значит убивать кинематограф...

Поэтому одна из целей нашей работы заключалась в том, чтобы восстановить реальный мир XV века для современного зрителя, то есть представить этот мир таким, чтобы зритель не ощущал «памятниковой» и музейной экзотики ни в костюмах, ни в говоре, ни в быте, ни в архитектуре. Для того чтобы добиться правды прямого наблюдения — правды, если можно так сказать, «физиологической», — приходилось идти на отступления от правды археологической и этнографической. Условность возникала неизбежно, однако это была условность, прямо противоположная условностям «ожившей живописи». Если бы вдруг появился зритель из XV века — он воспринял бы отснятый нами материал как нечто странное. Но не более странное, чем мы сами и наша действительность. Мы живем в XX веке, и именно поэтому мы лишены возможности сделать фильм прямо из материала шестисотлетней давности. Но я был и остаюсь убежденным, что можно достигнуть наших целей даже при сложных условиях, если мы пойдем до конца по точно избранному пути. Хотя для этого приходится работать, «не видя белого света». Куда проще было бы выйти на сегодняшнюю московскую улицу и пустить в ход скрытую камеру.

Мы не можем восстановить XV век буквально, как бы мы ни изучали его по памятникам. Но ведь и рублевскую «Троицу» мы воспринимаем по-другому, не так, как ее современники. А все-таки жизнь «Троицы» продлилась сквозь века: она жила тогда, она живет сейчас, и она связывает людей XX века с людьми XV века. Можно воспринимать «Троицу» просто как икону. Можно воспринимать ее как великолепный музейный предмет — скажем, как образец живописного стиля определенной эпохи. Но есть еще одна сторона в восприятии этой иконы, этого памятника: мы обращаемся к тому человеческому духовному содержанию «Троицы», которое живо и понятно для нас, людей второй половины XX века. Этим определяется и наш подход к той реальности, которая породила «Троицу».

Подходя так, мы должны были вносить в тот или иной кадр нечто такое, что разрушало бы ощущение экзотики и музейной реставрированности.

В сценарии был написан эпизод: мужик сделал себе крылья, он влез на собор, прыгнул оттуда и разбился о землю. Мы «восстанавливали» этот эпизод, проверяя его психологическую суть. Очевидно, был такой человек, который всю жизнь думал о том, как он полетит. Вот он ползет на собор, держа под мышками крылья, — как это могло происходить на самом деле? За ним бежали люди, он торопился... Потом он прыгнул. Что мог увидеть и почувствовать этот человек, впервые полетевший? Он ничего не успел увидеть, он упал и разбился. Почувствовал он разве только свое падение, неожиданное и страшное. Пафос полета, символика полета уничтожены, ибо смысл тут самый непосредственный, первичный по отношению к тем ассоциациям, к которым мы уже привыкли.

На экране должен появиться просто грязный мужик, затем его падение, удар о землю, смерть. Это конкретное событие, человеческая катастрофа, наблюдаемая окружающими так же, как если бы кто-то сейчас на наших глазах кинулся почему-то навстречу автомобилю — и вот лежит на асфальте.

Мы долго искали возможность разрушить пластический символ, на котором строится этот эпизод, и пришли к мысли о том, что корень зла именно в крыльях. И чтобы разрушить «икарийский» комплекс эпизода, был выдуман воздушный шар. Нелепый, сделанный из шкур, веревок и тряпок. На мой взгляд, он убивал ложный пафос эпизода и делал событие уникальным.

Прежде всего, следует описать событие, а не свое отношение к нему. Отношение к событию должно определяться всей картиной и вытекать из ее целостности. Это как в мозаике: каждый отдельный кусочек отдельного ровного цвета. Он или голубой, или белый, или красный, они все разные. А потом вы смотрите на завершенную картину и видите, чего хотел автор.

...Я очень люблю кино. Я еще сам многого не знаю: как в нем буду работать, что буду делать дальше, как все у меня будет складываться и будет ли это так уже точно соответствовать той концепции, которой я придерживаюсь, той системе рабочих гипотез, что я сейчас выдвигаю. Кругом слишком много соблазнов: соблазн штампов, соблазн предрассудков, соблазн общих мест, чужих художественных идей: ведь, в общем, так просто снять сцену красиво, эффектно, на аплодисменты... Но стоит лишь свернуть на этот путь — и все рушится.

А ведь при помощи кинематографа можно ставить самые сложные проблемы современности — на уровне тех проблем, которые в течение веков были предметом литературы, музыки, живописи. Нужно только искать, каждый раз заново искать тот путь, то русло, которым должно идти искусство кинематографа. Я убежден, что для любого из нас работа на студиях может оказаться бесплодным и безнадежным делом, если он не поймет точно и недвусмысленно, в чем состоит внутренняя специфика этого дела, если он не найдет для себя собственный ключ к ней. Вот я и говорил о своем взгляде на эту специфику.

1967, № 4

Я сам видел ее Бог знает сколько раз, и всегда, когда мне удается напасть на нее по телевидению — днем или ночью, — я непременно дождусь тех кадров у гостиницы, когда Генри Фонда балансирует, опершись на спинку стула и вытянув ноги на деревянную балюстраду.

Помните ли вы Джонни Вайсмюллера, одетого по-западному и наблюдающего Манхэттен с аэроплана в фильме «Тарзан в Нью-Йорке»? Или кадр с Жан-Пьером Лео перед зеркалом в «Китаянке», обматывающим голову полотенцем? Или эпизод в фильме Витторио Де Сики «Чудо в Милане», где бедный старик съедает выигранный в лотерее приз — жареного цыпленка — и показывает последнюю обглоданную косточку толпе голодных приятелей-бродяг, приветствующих его аплодисментами? Отчего мы бережно храним в глубинах памяти неповторимую походку Гари Купера, или понурые плечи Джимми Дина, или загадочное лицо Кэтрин Хепбёрн? В чем секрет этой памятливости, столь нежной и такой стойкой, столь личной и такой распространенной?

Слышите ли вы шепот одухотворенного пейзажа, шелест снега, мягко падающего с чистых небес на плечи мальчика в фильме Бергмана «Источник», через несколько секунд, после того как он стал свидетелем надругательства над девушкой? Помните ли слова, сопровождающие

МИХАИЛ РОММ

Кинематограф в ряду искусств

Передо мной письмо, датированное 19 октября 1971 года. Письмо это от Михаила Ильича Ромма.

За месяц до его кончины мы встретились в последний раз у него дома, чтобы начать работу над совместной книгой о режиссуре. Предполагался учебник или сколько-то приближенное к нему пособие для ВГИКа.

Мы давно думали о такой книге, и все руки не доходили, а тут нам показалось, что настало время начать работу.
Большие надежды мы возлагали на помощь Н.Г.Волянской, которая многие годы работала и со мной, и с Михаилом Ильичом во ВГИКе.

Мы полагались на ее редкую способность управлять беседой. Ловить высказанную мысль на лету, сохраняя не только суть ее, но и форму.

Поначалу явилось даже намерение сделать книгу в виде свободного диалога по всем наиболее важным аспектам кинематографического процесса. И как раз в этом последнем письме Михаил Ильич выражает сомнение насчет целесообразности такой формы.

Но вот само письмо.

Нет надобности объяснять его значение для судьбы книги, для меня, для всех его друзей, которых великое множество в нашей кинематографической среде, включая сюда и кинематографистов иных стран, а также и среди зрителей, которых современное кино считает на большие миллионы.

Могучая и светлая душа прекрасного художника и человека просвечивает сквозь каждую строчку письма. И хотя, по-видимому, осталось оно неоконченным, глубина заботы о родном искусстве выступает в нем с необыкновенной впечатляющей силой.

Сергей Герасимов

кадр, в котором нога Сары Майлз касается спинки кресла в «Слуге» Джозефа Лоузи? А теснины гор в «Пикнике у Висячей скалы» Питера Уира вокруг девушек, которым уже не вернуться домой? А грузовик семейства Джоудов в «Гроздьях гнева» Джона Форда или снятый Урусевским знаменитый план лица Татьяны Самойловой в автобусе, а потом ее проход в толпе и рассыпавшийся под ноги уходящих на фронт солдат кулек с печеньем в фильме «Летят журавли»? Или из того же фильма — влюбленных в парадном, шепчущих друг другу слова любви через разделяющий их лестничный пролет? А финал «Положения вещей» Вима Вендерса, снятый «спотыкающейся камерой», заставляющий вспомнить о манере Нагисы Осимы, или поведение камеры в начале фильма Шаброля «На двойной поворот», где садовник подстригает газон, а камера «пляшет» вокруг него? А как насчет Клауса Кински на плоту, облепленного обезьянками, в фильме «Агирре» Вернера Херцога? А помните Бельмондо в «Безумном Пьеро», рассказывающего, как кто-то гладит руку женщины тыльной стороной ладони, напевая: «Ты ли та, что любит меня?» А таинственные интерьеры в аргентинских фильмах Леопольдо Торре Нильсона, медленно плывущий корабль в «Красной пустыне» Антониони или Джеймса Стюарта, засыпанного письмами в последних кадрах фильма «Мистер Смит едет в Вашингтон»? Не забыли «Большие надежды» Дэвида Лина с его диккенсовскими семейными гнездами, загроможденными мебелью, Эмиля Яннингса, кружащего вокруг Марлен Дитрих в «Белокурой Венере», Джеймса Стюарта, наблюдающего за событиями в бинокль в «Окне во двор»?..

19 октября 1971 года

Дорогой Сережа!

После некоторого размышления я пришел к выводу, что книга должна иметь хотя бы видимость систематически изложенного учебника, что все же нужно очертить, точно определить скелет книги. Все-таки это должен быть учебник или нечто вроде, то есть своеобразный учебник, в котором должна быть изложена и сумма знаний тоже, иначе все это предприятие будет недостаточно оправданным, по-моему. Причем порядок изложения может быть каким угодно, мне все равно.

Какие главы я полагаю непременно необходимыми?

Первая глава, которую можно было бы назвать: *кинематограф и его положение в современном мире.*

Я считаю это необходимым, потому что мы должны как бы обосновать широту нашей программы и, следовательно, широту — отсутствие догматических правил. Очерк о разнообразии задач, которые встают перед кинематографом, и функции, которые он выполняет, нужно как нашу, свою программу записать в точных формулировках. Кинематограф выполняет не только полезные, но и вредные функции. Он дает широкое, вещественное представление о жизни. Мы бы не знали, что такое Африка, Америка, слон, жираф, мы бы не знали, что такое хорошая автомобильная дорога, мы бы не знали без кинематографа своей собственной деревни, не знали бы очень многого. Современный зритель получает определенный багаж чисто зрительных впечатлений. Хроника его обогащает. Это относится и к телевидению тоже. Должна быть, кстати, глава: кинематограф и телевидение, кинематограф и театр.

Но кинематограф приносит и вред. Огромное количество мещанской продукции, проникнутой насквозь буржуазной идеологией, оказывает существенное влияние на наш собственный кинематограф, и если собрать то, чем мы кормим зрителя, и отбросить некоторые необязательные декларации, которые зритель пропускает мимо ушей, то окажется, что это пища недоброкачественная.

Но кинематограф воспитывает зрителя у нас, а за рубежом он уже перестал играть такую роль, потому что задача обособления кинематографа, его собственной активной позиции должна решаться с учетом того, что, в общем, сейчас в мире кинематографу наносится серьезный удар со стороны телевидения, и не только телевидения.

У нас происходит сейчас своеобразный процесс. Постепенно кинематограф разделился на своего рода сферы, и я точно знаю, работает ли этот режиссер для начальства, для зрителя, для фестиваля, для успеха, для кинематографа. У нас сейчас нет единого кинематографа, и вкусы, которые при этом предъявляются, часто прямо противоположны, и многое зависит оттого, кому хочет потакать режиссер.

В этой неразберихе надо разобраться.

В Польше, скажем, есть режиссер Сколимовский, который делает эстетские работы, прямо рассчитанные на эстетские чудачества. И не нужно думать, что у нас нет режиссеров, похожих на него. Мои молодые сотрудники, с которыми я работаю на студии, часто открыто или молчаливо выражают взгляды в русле буржуазного влияния, которые, с моей точки зрения, чужды современному кинематографу.

Глава — кинематограф, его положение в мире и роль советского кинематографа — нужна. Она может прозвучать декларативно, но это нам даст возможность говорить об определенном кинематографе, который вовсе не совпадает с современным зарубежным кинематографом и частью советского кинематографа, в частности.

Вторая глава: продолжая эту мысль, необходимо перейти к другому вопросу (не убежден, что порядок глав будет именно такой), но необходима такая специализация: *кинематограф в ряду соседних искусств.*

Всем известно, что кинематограф, так сказать, синтетическое искусство (в этом определении есть что-то обидное), и в этом есть элемент всеядности. Часто это не синтетика, то есть органическое вещество, сделанное химическим путем, а довольно беспринципный винегрет.

Нужно определить отношения между кинематографом и литературой, между кинематографом и театром, телевидением, живописью, музыкой.

Несмотря на наличие музыкальных картин и их широкую популярность, несмотря на широкое распространение пьесоподобных картин, живописных экспериментов, например, опусы очень талантливого Ильенко, — это тоже можно в кинематографе, — несмотря на это, я полагаю, что основная генеральная линия кинематографа при множестве этапов, когда каждый последующий отвергает предыдущий, при диалектической сложности всех изгибов и переплетений генеральная линия идет к такой самостоятельности кинематографа, при которой он подчиняет себе литературу, а не идет в очередь за ней, подчиняет себе изображение, театр, впитывает все это, становится неузнаваемо своеобразным, при котором вы не обнаружите родимых пятен заимствований.

Я убежден, что хорошая картина не должна поддаваться литературному описанию, как и пантомима, которую описать невозможно, самая прекрасная пантомима словесно невыразима. И кинематограф дойдет до такой степени невыразимости!

В 30-е годы искусство кинематографа было совсем иным. Достаточно было опубликовать

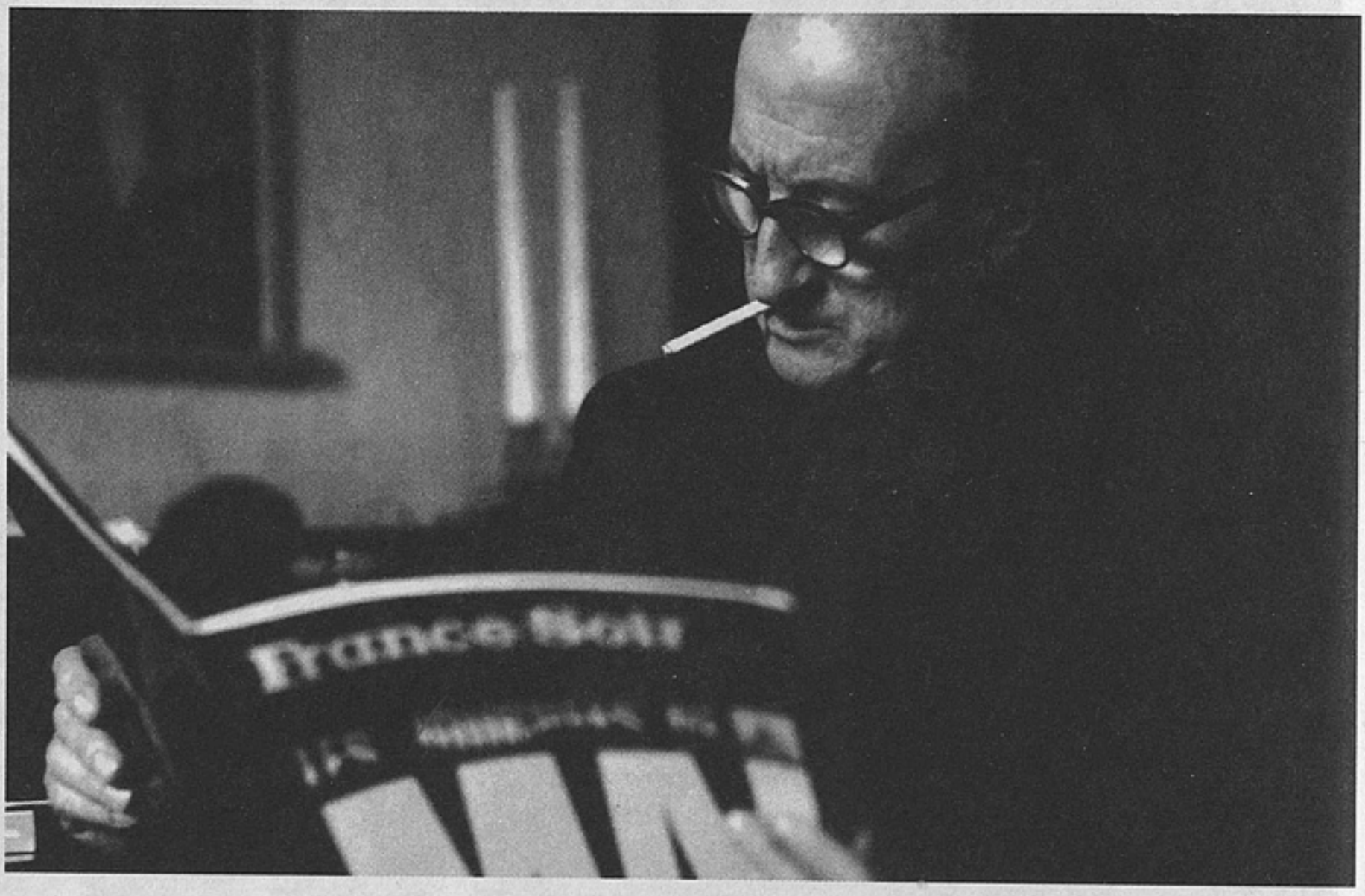
М.Ромм на съемках фильма «Мечта»

литературный сценарий, чтобы вы уже получили представление о картине. Очень хороший актер Бабочкин, который работал для своего времени настолько выразительно, что без него не было бы «Чапаева», все-таки не вышел за рамки общепринятого, все-таки это была разыгранная хорошими актерами литература, то же относится ко всем моим картинам.

Нам, мастерам, сформировавшимся в те годы, уже поздно освобождаться, но я убежден, что должно быть так: кинематограф должен подчинить себе литературу и все другие виды искусств, и я вижу сейчас картины, где я бы затруднился описать действие, хотя то, что происходит, было понятно.

Мне довелось видеть отдельные картины — чешские, американские, полудокументальные или, скажем, «Сладкую жизнь» Феллини, на мой взгляд, лучшую из его картин. В этом фильме нарушены все законы драматургии, нет ничего от драматургии, казалось бы, содержание картины значительно сложнее. Возьмем «8 $^1/_2$». Каким образом настоящее, прошедшее и мечтаемое соединились воедино? Не совсем точные границы — где реальное переходит в ирреальное. Это первые попытки, где выразительный язык, чисто кинематографический язык был главнейшим.

В фильме «Девять дней одного года» мне удалось снять один принципиальный кадр: Гусев, уже облученный, проходит мимо длинной, огромной стены; что бы я литературно ни написал: длинная стена, огромная стена, маленький Гусев, — образ литературный не получится. Покажется, что он задавлен этой стеной, а он не задавлен вовсе, там другие мысли, не очень точно называемые. Я беседовал в одном рабочем кружке молодых рецензентов. Они написали целый ряд рецензий на фильм, и в каждой рецензии этот кадр упоминался. Он — этот кадр — произвел сильнейшее впечатление. Я спрашивал: чем? Каждый рецензент отвечал по-разному. У одного, что он идет вдоль стены — больной, у другого — иначе, а этот кадр — большой кинематографической емкости — это и есть кинематограф настоящий, выразительность которого превышает реальное действие и превышает реальное слово.



В этой же картине были две реплики диалога. Когда Гусев приехал к отцу, тот его спрашивает: «Ты бомбу делал?» Сын отвечает: «Делал!» Когда диалог ограничивался только этими двумя репликами, это был настоящий кинематограф. Возникало множество дополнительных мыслей, зрителю как бы говорили: думай сам! И это было хорошо сыграно Баталовым и Сергеевым, дополнительных разъяснений не было нужно. Но я, который так долго находился в плену у театра, добавил разъяснительный текст. Напрасно добавил, не нужно было этого делать.

Необходимо ограничить кинематограф рядом с телевидением и его специфическими при-

емами, рядом с живописным кинематографом, который существовал и существует. Раньше подражали живописным полотнам, теперь можно подражать кинематографу, самому себе и при этом оставаться недовыраженным. Эта глава должна быть последняя, возможно, и после того как мы пройдем через всю сумму проблем, касающихся режиссера.

Вот Наташа[1] задает вопрос: есть ли связь между поисками выражения мысли человека у Феллини и теми поисками, которые были у Толстого в литературе? Нет, это разные вещи. Толстой описывал внешнюю сторону действия, когда человек думает одно, а говорит другое, человек действует и говорит то, о чем он думает. Это, конечно, было большим открытием в литературе. Это совсем другое дело. И у нас в кинематографе было, когда внутренний голос выносился на экран. У Феллини же овеществление мысли, овеществление действия, такое овеществление мысли, когда мысль становится овеществлением памяти, которая является одновременно прямым и искаженным действием. Она выглядит как прямое действие, а между тем это не прямое действие, а воспоминание или аллегория. Фильм «8 $^1/_2$» начинается с приема, когда человек, попавший в автомобильную пробку, возносится на небо и возвращается обратно, причем на веревках. Что же, ему все это показалось? Но зачем при полной ирреальности веревки? Нет, это внутренняя сторона ощущения человека, которая выражена не путем ощущения, а как бы реальным действием. Это новое искаженное действие, которое не является действием, а нечто другим. Это раскрытие внутреннего мира человека путем кинематографического извращения в самом высоком смысле этого слова.

Наташа спросила, есть ли у Хуциева какие-то поиски в этом смысле. Нет, у Хуциева есть другие вещи, их тоже надо проанализировать. В его фильме «Был месяц май», который в целом, как мне кажется, не сложился, есть несколько кинематографических открытий. Нужно вообще проанализировать лучшие фильмы, может быть, для этого кое-что просмотреть из наших и зарубежных картин, в которых есть ростки нового кинематографа, которые являются началом этого процесса. Конкуренция телевидения, очень сильная на Западе, может ускорить этот процесс. Если не считаться с финансами, то необыкновенная всеядность телевидения заставит кинематограф найти свое место. Идут поиски — появляется кинематограф сам по себе, про который нельзя сказать: ни литературный кинематограф, ни живописный.

Сейчас пока что в большинстве картин ткань кинематографическая словесная адекватна функции театральной словесной ткани. Актерское поведение несколько отличается от театрального, потому что специфика кинематогра-

[1] Н.Волянская. — *Прим. ред.*

Продолжать можно бесконечно. О чем бы ни шла речь в том или ином фильме, в какой-то момент он непременно должен приблизиться к границе риска. Риска нарушить общепринятую норму. Это случается (чаще всего в скрытой форме) в каждом удавшемся фильме вне зависимости от степени его коммерческого успеха.

Позвольте мне освежить вашу память, напомнив трансфокаторный наезд в «Дурной славе» Хичкока от общего плана к сверхкрупному плану ключа, зажатого в кулаке Ингрид Бергман, или еще крупные планы с каскадным наплывом Элизабет Тейлор и Монтгомери Клифта в «Месте под солнцем» Джорджа Стивенса.

Хотелось бы вспомнить окровавленную лошадиную голову на подушке в «Крестном отце» Копполы или таинственное зловещее появление неизвестного в белом костюме, ставящего ногу на тумбу чистильщика в самом начале «Сокровища Сьерра-Мадре».

Напомню еще и появление на крупном плане после чародейства колдуньи светящегося отравленного яблока, очень красивого и соблазнительного, в «Белоснежке и семи гномах» или сцену из бунюэлевской «Виридианы», где нищий слепец, которого ребятишки забросали камнями, поднимает голову из дорожной пыли и оказывается в одном кадре с цыпленком. Или другой захватывающий момент, у Бергмана в «Шепотах и крике», когда Ингрид Тулин осколком стекла проводит между ног и кровь выступает у нее на пальцах.

Каждый из этих примеров — реализация Большой надежды, подкрепленной дерзким расчетом.

Вспомните Джимми Дина в «К востоку от рая», когда он прячется в леднике: бруски льда — символ его оледеневшего сердца.

фа — введение в фильм натуры — требует от актера более естественного поведения. А в остальном прямо выраженное слово является содержанием картины, и здесь пока нет принципиальной разницы. Но вот появились грузинские короткометражки, в которых я вижу кинематографическое начало, — это интересно. Или вот очень обрадовал меня Абдрашитов, ученик мастерской, снявший «Репортаж с асфальта», чрезвычайно глубокого содержания, и нет ни одного слова и звука. Это кинематограф. Молодой парень уже приходит с ощущением вещественности кинематографа, которая заменяет его словесность, его традиции театральности и живописности. Существо вещей в этом репортаже видно и чувственно сильно, это и есть кинематограф.

Сейчас на Западе появилось направление в живописи, когда экспонируются подлинные вещи. Для живописи — это идиотизм, ничего, кроме экстремы, там нет, но для кинематографа осмысленная вещественность существенна.

Тридцать лет назад я полагал, что всегда павильон лучше натуры, так как можно синхронно работать, и все тащил в декорации. А в последней картине я думал только о том, как сделать такую фактуру декорации, чтобы ее никто не чувствовал.

Глава о вещественности кинематографа в ряду других искусств должна быть.

Третья глава: осмысление кинематографа в ряду всех новейших явлений, которые знаменательны для последней трети XX века.

Кинематограф в конце концов — порождение XX века. Он отстает от века, не может за ним угнаться, никакое искусство не может угнаться за XX веком. Но в таком учебнике, с оговоркой, что эта глава через десять лет будет неизбежно пересмотрена, нужно говорить о том, что в политике, в социологии, в технике, в комплексе всех элементов современной цивилизации кинематограф сам входит в это понятие цивилизации как одно из средств информации и воспитания. Кстати, кинематограф сейчас приобрел новый способ массовости через кассетное кино. Оно уже существует, можно легко превратить любую картину в кассетный придаток, сама картина дорого стоит, а сама кассета для народа окажется очень дешевой: с приставкой к телевизору дает возможность прокручивать ее сколько угодно. Это совсем иное, чем пленочное, не нужно бобин, вы нажимаете кнопку — и пошла цветная, звуковая — любая. Кассетный кинематограф пойдет быстро. Первое, что сделали американцы, — кассетизировали знаменитые картины: вот вам Чаплин — и смотрите! Это увековечивает тот уровень кинематографического понимания, который существовал тридцать-сорок лет назад. Это закрепляет традиции, но не дает развития.

Прелесть кассетного кинематографа состоит в том, что для него не нужно молниеносного массового успеха, вы можете дома спокойно, глубоко смотреть картину. А недостаток кассетного кинематографа тот же, что и у телевидения: нет зрителя, вы смотрите фильм в одиночестве. В то время как эпос без аплодисментов и возбуждения — не эпос, комедия без смеха — не комедия, а драма без слез — не драма. Если представить себе телевидение без его главного качества — возможности просмотра фильмов дома, если представить себе, что все новости, всю хронику нужно смотреть в каком-то специальном помещении для телевидения, а не дома, то никто не пошел бы смотреть телевидение — кинематограф же лучше! Телевидение — это огромный объем информации, но это зрелище для одного, между залом и сценой нет расстояния и нет вокруг зрителей. Но вдруг свойство это — телевидение приходит домой — оказалось самым главным... Комедия, детектив, секс или что-то еще. Вы не хотите? Выбрали? Двух бытовых уже не покажут. В общем, выбор вам навязан, обязательность этого времяпрепровождения неизбежна. А вот книгу для чтения вы выберете любую, и от выбора книги зависит многое. Во время Пушкина было меньше книг, но его пометки на полях прочитанных книг меня поразили, меня поразила широта его интересов, когда я узнал, что он читал и что подчеркивал.

Нечто подобное происходит и с кассетным кино. Оно даст возможность прибавить к телевидению выбранное вами зрелище. Нужно подумать о будущем культуры, а в связи с развитием массовой культуры нужно откровенно подумать и говорить о том, что она, массовая культура, собой представляет. Можно говорить, что это буржуазная культура, а можно говорить, что она есть и у нас в Советском Союзе, потому что, мне кажется, снижение требовательности телевидения привело к снижению требовательности зрителя. Мы еще пока держимся, кинематограф у нас пока еще популярен, а на Западе — ужасающая пустота в кинозалах. Я смотрел в ФРГ — это или порнографические фильмы, которые оказались сделанными подробно до уровня научно-популярных, или сексуальные — ужасающая похабель.

Массовая культура арифметически охватывает чрезвычайно широкие слои населения — на основе многосерийного фильма. Недавно по нашему телевидению показывали английский телевизионный фильм «Сага о Форсайтах». Никто почти не читал книгу Голсуорси у нас, а фильм посмотрели, скажем, 20 миллионов человек. Сама «Сага о Форсайтах» Голсуорси — те сто тысяч экземпляров изданных, если их прочитали 10 тысяч человек, то это значительнее, чем 20 миллионов телезрителей. Адаптация, которая не дала ни ощущения эпохи, ни серьезности многолетнего процесса развития английского общества. А на эту сторону вопроса следует обратить внимание: заразительность массовых явлений культуры — магнитофонные записи, всевозможные виды скрытой рекламы жестокости, секса — приносит ощутимый вред именно в силу своей массовости. Это содержание одной из глав.

Четвертая глава. Далее, мне кажется, необходима вот какая глава, которая желательна для учащихся. Остальные главы должны быть посвящены разбору кинематографической профессии, причем мне думается, что надо избежать нравоучений, то есть искать по принципу: правильно — неправильно, грамотно — неграмотно. Хотя некоторые элементы кинематографической грамоты так всеобщи, что они приложимы к любому, независимо от материала, сколько-нибудь пристойному кинематографическому произведению. Но границы подвижны.

Очень часто приходилось мне смотреть некоторые картины любителей или учеников мастерской, и я видел исследование давно изученных образцов, следование этим образцам: так любой грамотный человек может написать пьесу по трафарету. Либо это полное непонимание того, что такое кинематограф в существе своем. Мне предлагают этюд «Взгляд», и в этом этюде отсутствует начисто конфликт, какое-то сопротивление двух сторон. Сафонова в этюде «Взгляд» сняла огромное количество крупных планов, распределила их по группам: колеблющиеся, горюющие и умиротворенные, но там нет никакого содержания. Необходимость хотя бы содержания очевидна для всех. Часть этих взглядов она сняла на кладбище, но они ничего не выражают, так как вы не понимаете, что это кладбище. Боюсь, что это отсутствие инстинктивного понимания, что такое кинематографическое содержание, действие по сути. Это уже эстетство и никак не кинематограф.

Именно поэтому в книге должны иметь место некоторые аксиомы, хотя они недоказуемы, как недоказуема аксиома Эвклида, но нужно эти аксиомы доказывать. Казалось бы, аксиомы Эвклидовой геометрии недоказуемы, и Лобачевский создал неэвклидову геометрию, но практический путь — две параллельные линии никогда не встретятся, — открытый Эвклидом пять тысяч лет назад, остается, эти аксиомы обосновали все дальнейшее развитие механики. Несомненная, самоочевидная, недоказуемая аксиома. Даже когда Эйнштейн пришел к выводу, что параллельные могут встретиться, практический ход развития остался за аксиомами Эвклида, а вывод Эйнштейна — это своеобразное следствие своеобразного измерения пространства в бесконечности, которое является десятой ступенью математического знания.

Такие десятые ступени знания возможны и в кинематографе, можно работать — одни взгляды. Но для этого нужно точно знать, на что опирается плита. Такие аксиомы — в чем существо кинематографа: конфликт, изображение, монтаж, ритм, его вещественность — нам надо очень тщательно сформулировать, чтобы потом мы могли бы оперировать примерами.

1972, № 2

Или порванную нитку жемчуга Хеди Ламар в «Экстазе» Махатого — откровенное сексуальное послание зрителю, сообщающее о благословенном дожде спермы ее любовника.

Эти примеры — лишь немногие из доказательств того, что образ — это действие.

1992, № 8

Феликс Миронер, Марлен Хуциев

Облик героя

Нас долго пичкали в искусстве плакатными образами людей, парадной действительностью. Кадры ставились «точкой на фасад». Сегодня некоторые фильмы сворачивают с проспектов в переулки, точка зрения камеры и художников захватывает задворки, где не все еще расчищено, где есть мусор, хлам, старье.

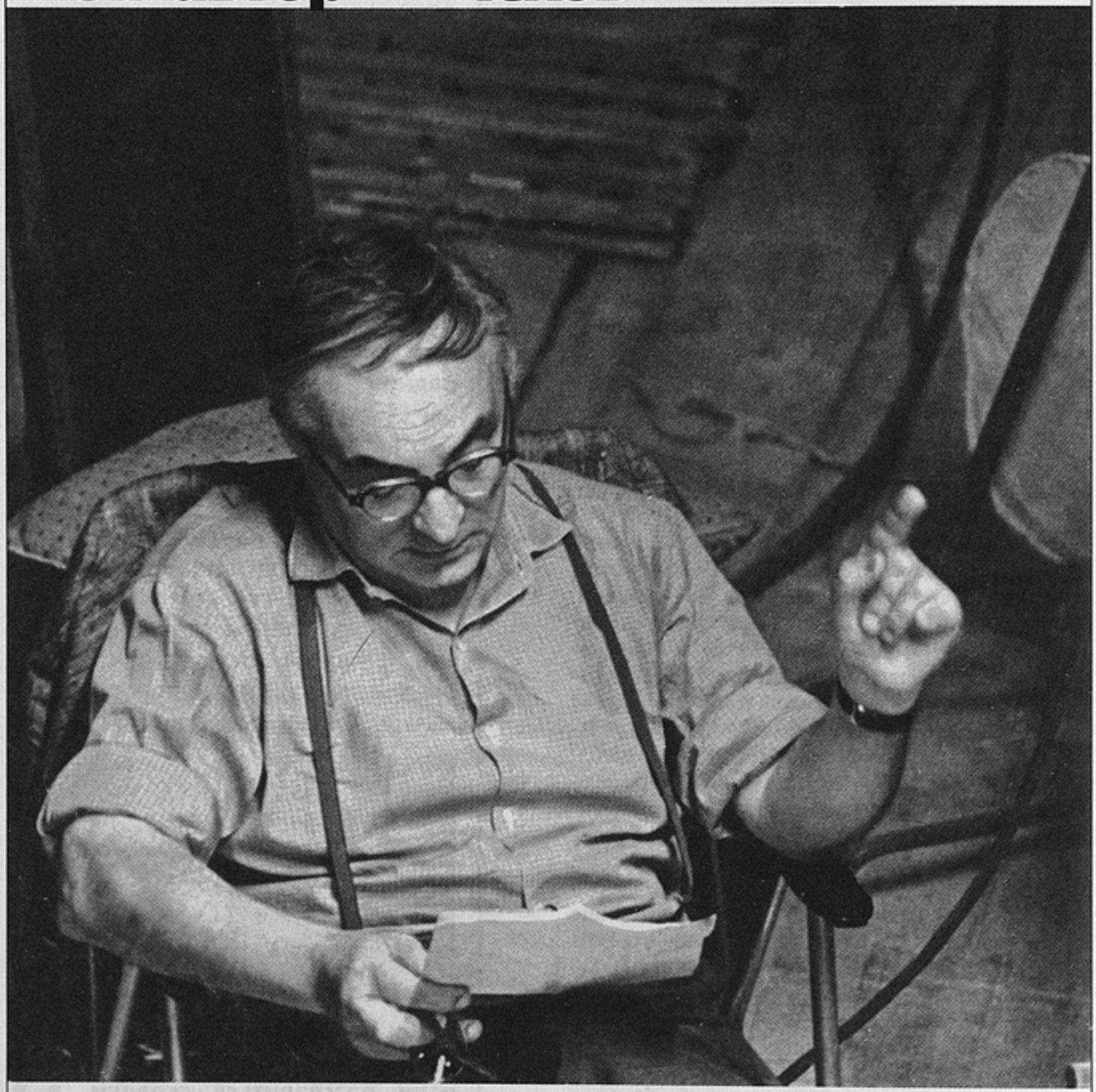
В поле зрения попадает человек, снявший костюм, в котором он ходит в театр, человек в будничной и рабочей одежде — не

в той спецовке, выданной только что со склада, на которой не успели разгладиться складки, а в ношеной, в масляных пятнах.

И это правильно. Есть у нас задворки, чего же их стыдиться? Ведь мы строим. Многое у нас уже сделано, многое еще нужно сделать, много еще предстоит строить и месть.

ИОСИФ ХЕЙФИЦ

Мой автор — Чехов



Когда я вижу красивые деревья, мне вспоминается мысль Чехова о том, что рядом с такими деревьями должны жить красивые люди. Между человеком и окружающей его природой должна быть внутренняя гармония. Человек — часть природы, сотворившей столько совершенного и прекрасного. Природа у Чехова никогда не бывает равнодушной, а входит в повествование как участница, укор, напоминание, урок.

В кино пейзаж часто лишь заставка или так называемая перебивка, знак того, что прошло время. Когда в перебивке падает снег или покрываются узорами стекла, выходящие в сад, значит, пришла зима. Осень имеет свой иероглиф: капли дождя, повисшие на черных, голых ветвях. Это символы, иероглифы времени, знаки сезонов. Читая «Даму с собачкой», я вижу, как входит в действие природа. Экранизируя «Ионыча», я попытался показать три этапа романа доктора Старцева, связав их с тремя разными образами сада, который окружал дом Туркиных. Вот первое объяснение молодого Старцева с Котиком. Весенний сад полон света, молодая листва бросает нежные тени на дорожки, порхают бабочки, и одна из них садится на шляпу Котика. Вторая, «критическая» точка романа — осень. Сад в янтаре кленовых деревьев, листопад, шуршащий ковер под ногами у Кати, всюду ямы, вырытые для саженцев. И одну из ям помогает рыть парадно одетый Ионыч. И, наконец, неприютный сад поздней осени, голые деревья, черные скелеты кустов, крик грачиных стай. И сам толстый Ионыч в черном осеннем пальто похож на грача. Он сидит на мокрой скамье среди голых деревьев. Умершие чувства, крушение надежды, тлен.

Такими же, хотя и не столь симметричными этапами проходит и роман Гурова и Анны Сергеевны среди крымской природы.

После будничного, неторопливого развития, прогулок и разговоров наступает день решающего «любовного наступления» Гурова. В этот день была необычная для осени погода. «В комнатах было душно, а на улицах вихрем носилась пыль, срывало шляпы. Некуда было деваться». И вот, вечером того же душного и ветреного дня произошло то, к чему молодая провинциалка «отнеслась как-то особенно, очень серьезно, точно к своему падению». Все, что случилось в номере у Анны Сергеев-

Но будет ли правильным, если мы сделаем задворки сегодня основным объектом искусства, если они закроют все точно так же, как раньше все заслонялось фасадом? Правильно ли мусор, быт, грубую прозу выдавать за единственно верное изображение жизни, делать их сегодня — в полемике с парадностью — знаменем правды?

1957, № 1

Никита Михалков

Неоконченный разговор
о слагаемых стиля...

Весь фильм «Раба любви» завязался у меня от четкого представления, каким должен быть один из заключительных эпизодов — сцена гибели героя. Жаркий день. Уличное кафе. Ольга Вознесенская — известная актриса, играющая и в искусстве, и в любви, и в жизни, может быть, даже и яркую, но заученную роль, томящую ее, вызывающую протест, раздражение, усталость, однако накрепко с нею связанную, неиз-

менную и неизбывную. И вот она такая, какая она есть, — героиня, живущая в условном, искусственном мире, бегущая реальности и уже не способная ее понять, признается в любви главному герою, хотя, как мы постоянно от нее слышим, она любит другого. И делает она это

ны, могло произойти и в обычный день, в дождливый или солнечный, но штилевой. Конечно же, ветер разнообразит жанр курортных будней, привносит забавные нотки в картину традиционного гулянья на набережной. Смешно смотреть, как брызги прибоя окатывают визжащих от испуга барышень, как ветер задирает платья, а полный господин гонится за своей сорванной ветром панамой и пытается ее поймать, точно курицу. Но только ли для этого подул штормовой ветер в рассказе? Нет ли в этой душной и штормовой атмосфере осеннего дня активного вмешательства природы в самую суть отношений двух героев рассказа?

В этот день Анна Сергеевна была необычно возбуждена, нервна, рассеянна. «Она много говорила, и вопросы у нее были отрывисты, и она тотчас же забывала о чем спрашивала; потом потеряла в толпе лорнетку». Что ее так взволновало? Близость Гурова? Но ведь это уже не первый день их знакомства, уже прошло более недели. И всю неделю они встречались, гуляли, обедали вместе.

Всему был виной ветер! Ветер не только гнал пыль и срывал шляпы, он действовал на нервы. Это был южный ветер, горячий, пахнущий морем, водорослями и вокруг далеко разносивший соленую водяную пыль. Представим себе хрупкую женщину, жительницу средней России, впервые приехавшую в Крым. Здесь для нее все ново, непривычно, будоражаще. Солнце, обжигающее даже осенью, морской прибой, не умолкающий ни на минуту, опьяняющий запах экзотических цветов. Но особенно взвинчивает нервы ветер. Я начинаю теперь понимать, откуда эта рассеянность, нервозность. Все объясняет *шторм*. Жара, жажда — они станут партнерами Анны Сергеевны, заставят испытать то непонятное для нее чувство, про которое она через несколько часов в своем номере расскажет Гурову: «И здесь все ходила как в угаре, как безумная...»

Здесь нервная возбужденность Анны Сергеевны несет ту же функцию, как, к примеру, истерика Лаевского в «Дуэли» или высокая температура и кризис в «Тифе». И вот природа вступает в действие. Было около семи баллов, и правда, срывало шляпы. Море, где так недавно болталась пустая бутылка, теперь клокотало и ревело. Брызги взлетали выше фонарей, и люди с визгом шарахались к тротуарам. Гуров и Анна Сергеевна стояли у мола. И хотя ей было страшно, когда девятый вал с тупым и гулким ударом обрушивался на камни, не хотелось уходить. Гуров привлекал ее к себе, готовый схватить и унести куда-нибудь подальше, если будет опасно. Шторм сближал их, он был «семибалльной» отметкой их бурного романа, чувственной нотой, которая, благодаря шторму, духоте, так естественно начала звучать в их отношениях. И жажда, томившая обоих, воспринималась теперь и как жажда телесная, как желание близости.

На рассвете, после того как все случилось у нее в номере, Гуров повез Анну Сергеевну в Ореанду. Обычно ездили в Ореанду после ресторана или карт. Ездили, чтобы отдохнуть в тишине, послушать море, развеять усталость, увидеть солнечный восход в горах.

Может быть, именно поэтому Чехов заставил Гурова предпринять это небольшое путешествие, чтобы там в минуту тишины он и Анна Сергеевна увидели мощь и красоту горного рассвета, услышали великую музыку природы. Здесь, перед лицом природы, впервые проявится их способность отзываться на эти впечатления, на эту необычную и мощную музыку. Это станет началом их медленного духовного прозрения, воскрешения. И тогда проснется в них человеческое, высокое, чистое. Если это так, то поездка в Ореанду перестанет быть случайным фабульным звеном, количественным прибавлением к длинному перечню их прогулок и бесед, а откроет новый драматический этап в их отношениях, новую главу романа о нарождающейся любви.

Дорога в Ореанду покрыта теперь асфальтом. Сохранилась каменная беседка, пропилеи. На колоннах беседки сотни надписей. Имена, фамилии, даты.

Те, кто оставляет на память потомству свои надписи, не подозревают, что это *литературное* место. На колоннах тени выросших деревьев, которые *тогда* были маленькими. За восемьдесят лет деревья поднялись, закрыли море и церковь, а каменная скамья все еще стоит. На ней, как тогда Анна Сергеевна и Гуров, уединяются теперь торопливые любовники, жертвы скоротечных курортных романов. Но герои рассказа приехали сюда, чтобы побыть наедине *с вечностью*. Перед лицом вечной, мудрой природы, неизменной и величественной, еще мельче кажутся суетные страстишки. Природа напоминает о том, какой чистой и совершенной может и должна стать жизнь на земле. Рядом с красивыми деревьями должны жить красивые люди.

Диалог на каменной скамье, таким образом, не только разговор любовников друг с другом. Это разговор каждого из них с природой. Это исповедь перед нею. Природа здесь храм, сцена эта — покаяние. Но море есть море, почтовая открытка. И горы — почтовая открытка с видами Крыма. Образ вечности —

сложная симфония изображения и звука. К понятию вечности всегда примешивается нечто божественное. Для людей XIX века тем более. Анна Сергеевна, конечно же, ходила в церковь. Говорит же она о грехе в минуту раскаяния в своем номере. В Ялте на горе до сего дня уцелела колокольня. Когда-то звонари били здесь в колокол, чтобы помочь рыбакам ориентироваться в туманные ночи. На погосте ялтинской церкви молились рыбачки. Наверное, и Анна Сергеевна стояла на коленях на жесткой плите из ракушечника — молила Бога о спасении души. «Вот и я могу теперь сказать, что меня попутал нечистый». Нечистый вспомнился ей и в Ореанде, и захотелось очиститься.

Вечность — течение времени. Его бесконечность. «Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет».

На рассвете я был в Ореанде и вслушивался в этот монотонный далекий отзвук прибоя. Я подумал: Чехова уже нет, а он, конечно же, сидел на этой скамье, как я сижу. Может быть, именно здесь пришла ему мысль описать поездку Гурова и Анны Сергеевны в Ореанду...

Ритмичные удары волн где-то там внизу под горой, как метроном, подчеркивают безостановочный, неумолимый ход времени. Нужны и другие элементы этого тиканья «часов вечности». Бумажная игрушка воображения начинает распускаться, превращаясь в цветок. В сторонке у дороги, наверное, стояла извозчичья пролетка, на которой приехали он и она. Лошади отдыхали. Татарин извозчик достал торбы с овсом и задал лошадям корм. Лошадей кормят на рассвете. Они хрупают, перемалывая овес зубами. Этот *ритмичный* звук подчеркивает тишину и входит вместе с ударами прибоя в музыку рассвета. Вот прошел церковный сторож, и вскоре донеслись удары колокола. В том же ритме часового хода. И вот уже примешалось к этой музыке рассвета нечто божественное: ритуальное, кладбищенское. Магазины, где продают венки и гробы, называются «Вечность». Удары колокола отдаются эхом в горах. Извозчик-татарин разложил свой коврик и стал молиться на восток. Его поклоны и вздымающиеся к небу руки тоже ритмичны. Этот ритуал придает всей сцене какой-то странный, мистический оттенок.

Но вот небо на востоке чуть тронула утренняя заря. Природа просыпается. Первый солнечный луч прорезает ночную предрассветную мглу. Из дали веков тянется нить, соединяющая человека с восходом и заходом солнца, с началом и концом его дня. Облака

словно в запале, играя полную естественность, женскую незащищенность и смятенную противоречивость своей души. Но в первую очередь — играя для самой себя, так как себя и свои истинные чувства она тоже не знает, она их выстраивает, представляет. Здесь, в этом уличном кафе, за пять минут до его смерти, она, будто сама не ведая, что творит, истерично срывается на признание. Они объясняются друг другу в любви, договариваются через несколько часов встретиться у нее дома, он выезжает на площадь, и его убивают у нее на глазах. Все происходит в одну секунду. Только что был человек, клялся в любви и ему клялись, уславливались вечером пить чай с джемом, с ним связывалось будущее, целая жизнь, и, может быть, истинная жизнь. И вдруг ничего этого нет, оборвалось на полуслове, на полном ходу. А она все так же сидит в кафе, и площадь по-прежнему пустынна, и в ее руках чашечка чаю, который она собиралась допить, но не успела. И вот от этого нервического одинокого звука фарфоровой чашечки о блюдце, в этом полуденном зное южного летнего марева, от музыкальной фразы этого эпизода — во мне пошла отмотка назад по всей картине, к самому ее началу.

1978, № 11

Андрей Михалков-Кончаловский

Сотворение мира. Монтаж

При стыке двух соседних кадров не учитывается элементарно простая вещь, способная буквально убить фильм, даже если он безупречно выстроен по

розовеют, первые лучи лизнули пики Ай-Петри, сползли в долины и рассеяли сумрак ущелий, вспыхнули в розовых лучах маленькие водопады. Все наполняется музыкой утра, далеким эхом в каменных складках гор. По-прежнему ритмично шумит море, извозчик кланяется восходу, бьет колокол в маленькой церкви. И тихо, отъединенные друг от друга общением с природой, неторопливо говорят Анна Сергеевна и Гуров. Анна Сергеевна плачет. Отчего? От ощущения несбыточности ее мечтаний? От предчувствия близкого конца ее романа с человеком, который кажется ей добрым, возвышенным, необыкновенным?..

«И часто на сквере или в саду, когда вблизи их никого не было, он вдруг привлекал ее к себе и целовал страстно... эти поцелуи среди бела дня... жара, запах моря и постоянное мелькание перед глазами праздных, сытых людей точно переродили его...» Во всем этом чувствуется нетерпение страсти, безрассудство, какая-то безоглядная решимость Анны Сергеевны, которую, как она признается, «попутал нечистый». Роман обретает новый *ритм*, он нарастает, ленивые сцены начала, нервозная атмосфера штормового дня сменяются возвышенно-созерцательной беседой в Ореанде. До того как наступит заключительный этап — прощание и многозначительное путешествие по заоблачной дороге в Симферополь, — отношения любовников достигают критической точки. Проснувшееся в Гурове неожиданное чувство не возникает «из ничего», оно обнаруживает свой исток еще в Ялте. Будничный курортный ритуал, флирт от нечего делать уступает место чему-то более терпкому, нарастает эмоциональная температура отношений. Описанные в рассказе величавые впечатления от прогулок нуждаются в пластическом выражении. Оно в атмосфере «публичного одиночества» любовников. Пусть эти поцелуи и объятия среди белого дня совершаются в самой, казалось бы, неподходящей для этого обстановке. Безрассудство может быть выражено только в этом — в риске, в том, чтобы ловить удобные мгновения, безрассудно подвергая себя опасности быть замеченной и опозоренной. В отчаянной решимости до того скромной и застенчивой провинциалки.

Ялтинский старожил Герасим Сергеевич, с которым я познакомился, бродя по горным улочкам старого города, рассказал мне о своей матросской службе на прогулочном пароходике «Гурзуф». Небольшие суденышки с черными закопченными трубами ходили до Алупки и Симеиза, возили гостей в Алушту. Были в моде морские прогулки и пикники на воде. На «Гурзуфе» играл маленький оркестр, развевались флаги, лакеи подавали вина и шампанское. Тесная палуба «Гурзуфа» — не самое ли это «подходящее» место для тайных поцелуев, объятий в уголке, среди снующих пассажиров и хлопотливых лакеев? И вновь действующее «лицо» — море — входит в игру. В начале романа герои созерцали его, теперь оно укачивает их. Оно рождало возвышенные мысли, теперь вызовет тошноту и приступы морской болезни. Здесь, на палубе «Гурзуфа», на этой зыбкой почве под звуки фальшивых скрипок, «наяривающих» матчиш, среди пьяных бездельников, праздных и ошалевших от вина, самое неудобное (и следовательно — самое подходящее для внутреннего действия) место для жалоб и тревог Анны Сергеевны, для ее взволнованно ревнивых вопросов, смешанных с поцелуями и страхом за свое доброе имя.

Пошлый оркестрик, хлопанье пробок, неровная походка кавалеров, кидающих в море пустые бутылки, а на фоне всего этого воровато, торопливо целующиеся любовники...

Здесь в Ялте — морской пикник, а позже в Москве — клуб и казенная чувствительность юбилеев. И то и другое выражает лишь мертвый ход времени, иллюзию жизни, иллюзию веселья, внешний, искусственно взвинчиваемый тонус. А главные слова, главные чувства, искренность признаний — все это «за кулисами», все украдкой.

Шипение паровой машины, скрипки и тромбоны, смешанные с визгом испуганных барышень, качка, тошнота, кашель чахоточных, сосущих лимоны. А украдкой: «...Это хорошо, что я уезжаю, это сама судьба». И поцелуй, может быть, последний, прощальный.

И только море, мощное, большое, всесильное, швыряющее закопченный пароходик, вечно и прекрасно.

«...Она поехала на лошадях, и он провожал ее. Ехали целый день». Вот и все путешествие — десять слов. А в них огромный и важный кусок романа, его последняя, заключительная страница.

Давайте и мы мысленно сядем в дилижанс, на места первого класса, лицом к лошадям и отправимся в путешествие по пути героев рассказа. Такое путешествие нам многое объяснит, а фантазия дополнит то, чего уж нет, как нет и самого дилижанса.

Дорога в Москву шла в XIX веке только через Севастополь. Оттуда уходили поезда в Саратов. Путь до Севастополя занимал целый день.

Дилижансы отправлялись утром. Черные, высокие, с белыми занавесками, они напоми-

нали похоронные дроги. Четверка, запряженная цугом, тащила дилижанс в горы. Высоко у самой крыши восседал кучер с бичом. На крыше, огороженной барьером, крепко увязан багаж. Среди вещей, должно быть, томился в корзинке, покрытой сеткой, шпиц. Шпиц — он тоже действующее лицо и еще развернет свою роль в дальнейшем. Породистые собаки чувствительны и ревнивы. И шпиц, надо думать, ревнует свою хозяйку к Гурову, болтаясь на крыше дилижанса и проклиная свою собачью судьбу. Бедный шпиц! Анна Сергеевна охладела к нему, стала невнимательна. Он это чувствует и думает про себя, как Каштанка: «Нет, так жить невозможно! Нужно застрелиться!»

Когда проезжали мимо стада или через селение, он отвечал своим высоким лаем на сиплые, точно пропитые голоса овчарок, кидавшихся под лошадей. Овчарки были страшные, со свалявшейся шерстью, злые и усталые. С их длинных, цвета лососины, языков капала слюна. Они и теперь такие, как и тогда, почти сто лет назад!

От самой Ялты начинается подъем по бесконечному лабиринту горной дороги к Байдарским воротам. Дальше — по равнине, мимо Сапун-горы, опять к морю. Старая дорога местами сохранилась, видны ее заросшие травой извилины рядом с асфальтом. Если свернуть и ехать к Кастрополю, то попадаешь на старое шоссе, будто не тронутое временем. Дорога узка и даже осенью кажется белой от зноя. Она покрыта мелкой, как пудра, пылью, оседающей на шляпах и плащах. Ехать по такой дороге целый день утомительно. Клонит в сон. На особенно крутых участках лошади замедляют шаг, свистит бич и сыпятся татарские ругательства.

Здесь Гуров, наверное, вынимал часы. Он торопил время. Трудно было разговаривать сидя рядом, и Дмитрий Дмитриевич пересел на сиденье визави, Анна Сергеевна смотрела на него и молчала. Молчал и он. С каждым поворотом все выше и выше, и все надоедливей нескончаемый серпантин дороги. Наконец узкая каменистая лента, по которой едва ли разъедутся два экипажа, подходит к самой пропасти. Анна Сергеевна со страхом смотрит вниз. Там, под ногами лошадей, в синей глубине медленно ползут облака. Она отводит взгляд от пропасти, задохнувшись от обилия света и воздуха. Если не смотреть на дорогу и под колеса, то кажется, что и впрямь паришь в заоблачной вышине, покачиваясь на рессорах, как на крыльях в парящем полете, высоко-высоко над миром. А там, где-то внизу, далекий Саратов, серый забор с гвоздями, серый

драматургии, по соотношению и внутренней структуре всех эпизодов. Называется она простонародным словом «держок», и обращать на нее внимание в свое время научил меня Николай Экк.

Суть этого явления сводится к следующему. В каждом кадре есть свой зрительный центр, вы всегда смотрите на то, что является для вас самым важным. Если этот центр статичен, то и ваш взгляд пребывает в статике; если он перемещается по кадру, то и ваш взгляд перемещается вслед за ним. Когда в момент стыка новый зрительный центр оказывается не в том месте, где остановился ваш глаз в конце предшествовавшего кадра, то вам приходится заново нащупывать опору своему вниманию. Глаз дергается, возникает неосознаваемое раздражение — «держок». Вы можете покинуть зал, так и не поняв, что же вас так раздражало. Никакой новой образности «держок» создать не может, а разрушить восприятие уже созданных образов вполне способен.

Поэтому очень важно на протяжении всего фильма сохранять единство зрительного центра. Он должен литься, не прерываясь

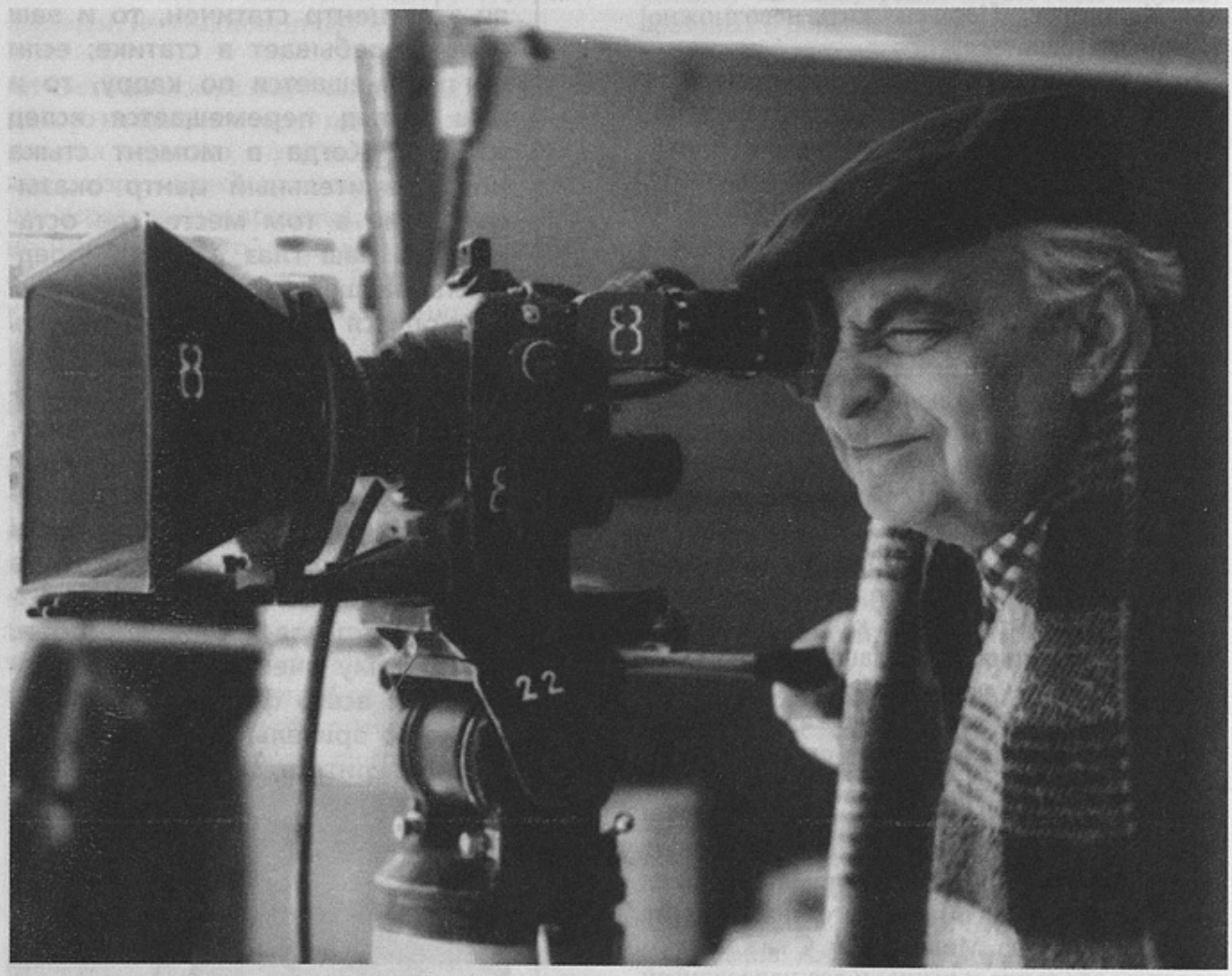
перетекать из кадра в кадр. Тогда незаметными станут склейки. тогда можно допускать массу всевозможных неправильностей и нарушений монтажных законов — зритель все равно не обратит на них никакого внимания.

1977, № 6

день, серые люди, муж-лакей. Где-то бесконечно далеко, в другой жизни.

Еще поворот, и разверзается захватывающая дух бездна под Байдарами, зеленовато-бурые ковры Нижней Ореанды.

«Она не плакала, но была грустна, точно больна, и лицо у нее дрожало». Это было прощание не только с Гуровым, но и с природой. И в этом весь смысл сцены, все глубокое и важное содержание десяти слов рассказа. Путешествие из Ялты в Севастополь — *разное* для каждого из двух героев. Для Гурова то длинное



и неудобное сидение в тряском дилижансе — вынужденная дань вежливости. Ведь скоро закончится еще одно его похождение или любовное приключение и останется воспоминание. Он подумает об этом на севастопольском вокзале. Для Анны Сергеевны этот день — прощальный. Прощание с любимым человеком, с быстро промелькнувшей светлой страницей ее жизни, прощание *навсегда* и потому окрашенное грустью. Но в то же время это последние впечатления о крымской природе. И все смешано, неразделимо связано в ее душе. Это последнее свидание с морем, небом, горами — всем тем, что аккомпанировало ее любви и возбуждало в ней трепетное чувство. По контрасту с этим воздушным, свободным, радостным миром еще острее возникнет в памяти серый саратовский мир, забор, тот самый, от которого так хочется убежать!

Поэтому разным, непохожим взглядом будут они оба смотреть из своего дилижанса на картины, открывающиеся их взору. Для одного это путешествие целиком *земное*, и он увидит лошадей, спину кучера, отары овец, пассажиров с их дорожным «жанром», едой, сном. Для другой это *заоблачное* путешествие, будто в счастливом сне увиденное, после которого неминуемо пробуждение и будни, будни. И она увидит облака под собою, лежащие на склонах гор, где-то внизу, нависшие над дорогой скалы, с которых ниспадают серебряные водопады, кипарисы, будто зеленые обелиски. А справа все время — море. Большое, сияющее до боли в глазах и сливающееся с таким же сияющим небом. Гуров будет сонно

поглядывать на отары, на овчарок, на грязные улочки татарских селений. Анна Сергеевна увидит белые паруса фелюг, медленно плывущие, непонятно то ли по морю, то ли по небу, потому что горизонт растаял в ослепительно-голубом тумане.

Для одного из любовников время будет ползти, будто дилижанс на подъеме, для другой — часы путешествия пронесутся, как одно мгновение. Проехав по этой дороге, поймешь, что внутреннему *ритму* путешествия помогает естественный профиль пути. В начале все подъем и подъем, лошади идут шагом. А дальше спуск, четверка, едва сдерживаемая кучерами, устремится к равнине, дилижанс, визжа тормозами, покатится, крепясь на извивах дороги — только держись! И с каждым поворотом сильнее разгон, стремительнее бег татарских лошадей, тревожнее окрики кучера, разрывающего уздечками губы передней гнедой пары. Все ближе конец пути, прощание навсегда!

В рассказе только десять слов об этом путешествии. Если принять точку зрения защитников «буквы», то краткость, телеграфная скупость строчки — «она поехала на лошадях, и он провожал ее» — должна соответствовать крошечному отрезку действия, одному описательному куску, где *описаны* лошади, он и она.

Где бы осталась тогда горькая нота раскаяния Анны Сергеевны, высокий смысл ее прощания с тем, что так неожиданно открылось ей в Ялте? Где выражена была бы ее восторженность, рожденная неведомым ей ранее чувством? Ведь этой восторженностью и объясняется то, что обыкновенного искателя приключений, курортного «охотника за дичью» она представила себе каким-то особым, необыкновенным человеком. Прощание этих двух людей не в описании факта отъезда госпожи фон Дидериц из Ялты, не в уходящем поезде и не в торопливых словах у вагонного окна. Их прощание длится гораздо дольше и шире по внутреннему действию. Оно в совершенно разном отношении обоих к тому, что произошло с ними в Ялте. Оно в столкновении, в неравенстве чувств и мыслей. Ее любовь, принесшая ей счастье, хоть и короткое, сталкивается с грубоватым высокомерием мужчины, с его легкой усмешкой по поводу очередной и нетрудной победы. Оно, это прощание, в том *длится*, что молодая женщина, жена чиновника-лакея, *уже* любит Гурова высокой жертвенной любовью, а он *еще* не любит ее. И потому духовное прозрение уже наступило для нее, а для него наступит гораздо позже, в месяцы разлуки. Она, маленькая провинциальная женщина, затерянная в саратов-

Возможно, моим последним фильмам не хватает поэтичности. Под этим я имею в виду не романтизм, не поэтический кинематограф, а «темноватость стиха». При кажущейся простоте настоящую поэзию всегда отличает высокое косноязычие. Темно́ты. Американский кинематограф подобного не признает. Такие вещи не могут быть плодом расчета, хотя в последнее время не раз видишь, как молодые пытаются придумывать темно́ты, пытаются заполнить ими чуть ли не весь фильм. Не получается. Магию и тайну нельзя создать по плану и чертежу. Но и мне не дается высота косноязычия. Фильмам недостает странности, они словно хрестоматийны.

...Я работал с Полом Шредером. Это живой классик. На его счету «Последнее искушение Христа», «Таксист», «Бешеный бык», практически все картины Скорсезе. Мы с ним работали над американской версией фильма Элио Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», к сожалению, оставшейся непоставленной. Посидели три дня, оговорили сюжет. Он уехал. При следующей встрече рассказал мне всю картину по эпизодам, от начала до конца. Все было записано, эпизоды пронумерованы. Мы посидели еще два дня. Через шесть недель я получил сценарий. У меня было по нему много замечаний. Мы записали все по пунктам, сидели еще два дня, он, как портной, проверял каждый шовчик, чтобы на мне это хорошо сидело. «Здесь тебе не нравится? Хорошо, я поправлю. Этот эпизод у меня шесть страниц — уложу в четыре, иначе сценарий не вместится

ской тоске и серых заборах, уже возвысилась до поэтического взгляда на окружающую природу, а московский домовладелец Гуров еще пребывает в привычном состоянии безразличия ко всему окружающему, к красоте мира, к красоте чувств и порывов. К длинному списку своих «жертв» он прибавил еще одну, только и всего!

В этой несимметричности, несинхронности их чувств и заключен действенный заряд, разница уровней, вызывающая *течение*, движение. Эта несинхронность и проявляется в тот единственный день, когда она ехала на лошадях и он провожал ее.

В раскрытии образного смысла, в поисках внутреннего действия, в отборе или накоплении деталей важен запас обстоятельств и предметов, лежащих *рядом*, а не привлеченных со стороны волею режиссера-экранизатора. Это создает особый режим экономии средств, скупость и целесообразность выбора. Вот гуляет по набережной дама с собачкой. Собачка эта — шпиц — случайная деталь характеристики, штрих для колорита, забавная подробность. Но нет, уже в сцене первого знакомства, когда случай сводит обоих героев за общим обедом в садовом ресторане, вступает в действие и шпиц. Он служит поводом для их знакомства. Значит, он не зря приехал в Ялту из Саратова со своей хозяйкой. И не зря причинял ей неудобства в дороге: надо было кормить его, гулять с ним на станциях, извиняться за беспокойство перед пассажирами первого класса, среди которых, наверное, нашлись и брезгливые ненавистники собак. У этого Ральфа, Рагдая или Рекса есть свои функции, и в поиске пластики выражения, в поисках действия у него появится своя законная роль.

Собаки, как и люди, обладают разными характерами. Дрессировщики это хорошо знают. У меня есть знакомая дрессировщица, в совершенстве «читающая» собачьи души. Она без тени юмора называет своих питомцев то подхалимами, то доносчицами, то лириками, то лентяями. Спаниели нежны и ранимы, обидчивы и ласковы. Шпицы ревнивы. Это важно. Да, несомненно, он ревновал свою хозяйку в течение всего романа. Почувствовал, что внимание к нему ослаблено, что теперь она меньше гуляет с ним по набережной, иногда на целый день оставляет одного в номере, он страдал и злился. И возненавидел чужого человека с чужим табачным запахом, приходившего к его хозяйке. А иногда его еще выгоняли в коридор, чтобы не мешал. И тогда он, лежа на грязном гостиничном ковре, скулил и плакал от горя. В первые дни после знакомства он относился к Гурову спокойно, даже охотно принимал от него косточки во время обеда, а потом, брошенный хозяйкой, возненавидел это новое лицо и, как собака Мушка в «Учителе словесности», наверное, ворчал из-под скамейки — «ррр-нга-нга...». И пытался укусить Гурова за ногу. По вечерам или в душные дни он оставался в номере на целый день, совершенно один, некормленный, подвывал, взобравшись на подоконник и вглядываясь в прохожих. Но среди них не было знакомой фигуры в черном бархатном берете. С улицы тянуло вкусными запахами жареного мяса, и от этого было еще горше. Но бедный шпиц входит в ткань фильма не ради жалости к животным. В его собачьей судьбе отражается состояние его хозяйки, ее смятение. То, что он, ухоженный и, видимо, избалованный, привезенный на курорт как неразлучный спутник и друг, теперь забыт — не столько факт его собачьей биографии, сколько факт биографии Анны Сергеевны, отражение ее романа.

Но не только ради того, чтобы показать состояние Анны Сергеевны, ее переключенность на новое и важное обстоятельство, захватившее ее целиком, нужен шпиц. Если дальше заставить распускаться бумажную игрушку фантазии, то выяснится, что именно появление собаки, имя которой не мог припомнить Гуров, когда попал в Саратов, заставило его заволноваться, ощутить впервые особый трепет, ранее ему незнакомый. Вот бежит по улице белый шпиц, и у встретившегося с ним Гурова вдруг забилось сердце: где-то поблизости, думает он, должна быть и хозяйка собаки. Ведь шпиц не дворняга, и одного его на улицу не отпустят. И в Москве, слоняясь без дела и всячески оттягивая возвращение домой, Гуров тоже вдруг увидит шпица. И неминуемо подумает, что это собака госпожи фон Дидериц. И пойдет за собакой, побежит за ней. Он даже может спрыгнуть на ходу с конки, чтобы не потерять шпица из виду. Но он, конечно, потеряет его, бегущего под ногами прохожих, а потом увидит вновь. Собака приведет его в какое-то совсем чужое, ненужное ему место, например, на Трубную, на собачий рынок. Там шпиц окажется в руках какого-нибудь лакея, и на шее у шпица будет болтаться неуютная и страшноватая веревка... Здесь шпиц — средство своеобразного «отчуждения», предмет, выражающий и обнаруживающий странный поворот в гуровском существовании.

Я так много уделил внимания собаке вовсе не потому, что она играет особую роль в этой бесконечно глубокой и печальной исто-

рии. А потому, что в круговорот человеческих отношений вовлекаются находящиеся рядом существа и предметы, и на них тоже лежит отсвет событий и чувств, ставших уделом героев рассказа.

Сами по себе ни шпиц, ни арбуз, ни перчатка, ни часы в номере гостиницы, ни конка ничего не значат — обычные будничные детали человеческого быта. Но высвеченные особенностью чувств и действий, они обретают особый смысл, особую значительность, как и тот самый обычный дощатый забор на саратовской улице, на который никто не обратил бы никакого внимания, если бы он не стоял против окон дома Дидерица. Таким образом действия людей вовлекают в свою орбиту действия вещей.

В конце концов, только действие, если понимать его максимально широко, а не просто как поступок, движет все повествование, меняет уровни, образуя течение. Чем более разнятся уровни, тем стремительнее течение. Только болото не меняет уровни. Человек не может быть тем же, каким был, уже через мгновение. Он, как река, изменяет течение своей жизни, зависящее от сотен причин, зачастую скрытых, замаскированных, мало ощутимых на первый взгляд. Сценарий и фильм — это реки, которые текут то медленно, то стремительно, но текут постоянно. И когда герой активен, и когда он пассивен, когда веселится и когда скучает, когда любит или предается лени. По существу, поиск эквивалента прозаического описания, выражающего это описание на языке действия, и есть *техника экранизации*. Если действие упрятано глубоко, его надо обнаружить, если его нет, его надо выдумать. Можно представить себе и особого рода идиому, когда прозаическую строчку вовсе нельзя перевести в действие, как нельзя перевести на французский выражение «мозолить глаза». Одним словом, надо делать то, что делает хороший переводчик, если он художник.

Часто задают вопрос о взаимоотношениях автора-экранизатора и режиссера. Следовать за автором или соперничать с ним? Истина, думается мне, лежит посередине. Истинное соперничество и есть глубокое следование. Я начал с того, что «следовал». Но скоро я понял, что пишу комикс. Однако «соперничать» с Чеховым было бы глупым и бесперспективным занятием. Следовать замыслу своего великого автора я стал тогда, когда стремился сохранить дух произведения, его особый обертон. Только это позволило не утерять мысль, бережно сохранить *все*, но выразить иначе, через действие. И ощутить, как *время* окрашива-

в сто двадцать страниц. Этот эпизод должен быть не длиннее страницы». И так до конца, по всем мелочам. Через две недели я получил окончательный вариант. Блистательный. Это была работа профессионала, отвечающего за каждое свое слово. Никаких споров, полное взаимопонимание. Режиссер знает, что ему нужно. Сценарист умеет понять, что режиссер хочет. Настроить свой талант на ту же волну. И это при том, что он уже классик. Мог бы мне сказать: «Да кто ты такой! Я же автор «Таксиста»!» К такому в отношениях с российскими коллегами мы непривычны.

1998, № 9

Владимир Мотыль

Монтаж как процесс

Окончательный вариант, как правило, не сразу угадывается в километрах отснятого материала. Необходимо метр за метром заново изучать свой собственный материал, понять его и уловить

его своеобразие, почувствовать в нем те в чем-то неожиданные жанрово-ритмические закономерности, которым при монтаже придется следовать день за днем, эпизод за эпизодом. Ибо на этом этапе сам материал диктует новый монтажный план. Лишь поняв материал до конца,

ет в свои цвета то, что было. Это «контрольное время» — век, в который ты живешь и в который живут те, кто будет *смотреть*, — поможет опустить то, что ушло, и сохранить то, что бессмертно.

Вот, например, Гуров. Он, как известно, домовладелец и служащий банка. Иметь в Москве два каменных дома, с точки зрения современного советского человека, значит, быть «буржуем», собственником, принадлежать к «сытым». Это верно. Но смысл духовного перерождения Гурова вовсе не в том, что он стал «кающимся буржуем». Если уж вспомнить о домах, то в связи с тем, что его «женили рано, тогда он был еще студентом второго курса». Заметьте, это важно, — он не женился, а *его женили*. Не может ли быть так, что этот неравный брак был и браком по расчету? Молодого студента женили на женщине в полтора раза старше его из-за приданого. Это приданое — два дома. Его женили на двух каменных домах, и это привело союз мужчины и женщины к формальному сожительству без любви, без привязанности. Это брак по расчету, и Гуров — жертва этого брака. Жертва вызывает симпатии, а служба в банке говорит о труде, о деле, а не о стрижке купонов. И то, что Гуров готовился петь в частной опере, очевидно, упомянуто не зря. В рассказе, как и вообще у Чехова, ничего не говорится «зря». Гуров человек музыкальный, с артистическими задатками, следовательно, натура более тонкая, чем его собеседники за карточным столом.

Правильно вскрытое внутреннее действие не только признак пластической выразительности, но еще и помогает краткости, емкости изложения. Вспомним «Мужиков». Сколько слов нужно было бы потратить, чтобы описать старость, и то, что работать к старости становилось трудно, и печальный закат трудовой жизни раба в лакейском фраке, и еще объяснить причину, по которой старик должен был распрощаться с работой и вернуться нищим нахлебником в забытую с молодых лет деревню. А в действии все лаконично и предельно выразительно: «Заболел... онемели ноги и изменилась походка... споткнулся и упал вместе с подносом, на котором были ветчина с горошком». Здесь все пластично, все действие. И изменившаяся походка, и падение с подносом, и рассыпавшийся горошек, и даже длинный, как сама жизнь, коридор гостиницы. Великолепная экспозиция!

Вторая глава «Дамы с собачкой» начинается с того, что прошла неделя после знакомства героев. Дальше описывается их гулянье, встреча парохода, непонятное возбуждение Анны Сергеевны, невнятный разговор о погоде, деталь с потерянной в толпе лорнеткой и, наконец, возвращение обоих в гостиницу, в номер Анны Сергеевны, ее падение и раскаяние. Какое *действие* в бесцельном гулянье, во встрече парохода, среди толпы? В длительных прогулках по улочкам Ялты герои романа не ведут диалог, да и случайные слова на набережной лишь подтверждают то, что говорить им не хотелось. Им приятно было молчать. Так они ощущали свою близость, взаимное влечение, когда взгляд заменяет слово. В то же время в душе Анны Сергеевны происходила внутренняя борьба. Решиться на безрассудный с точки зрения общепринятых нравов поступок было тяжело. Позже Анна Сергеевна признается Гурову — «ходила, как безумная». Вот и выходит, что молчаливые прогулки по улочкам Ялты были наполнены внутренним действием. Каждый из героев думал о своем, но каждый из них искал повод к сближению. Анна Сергеевна боялась этого. Противиться страсти и все же отдаться ей — в этом и состоит критическая температура действия. Но как противиться? Что здесь станет жестом, случаем, который *поможет обнаружить то, что внутри?*

Тот, кто хорошо знает старую Ялту, помнит, что чем выше в горы уходят кривые улочки, тем они становятся уже. Попробуем мысленно «проложить маршрут» прогулки: вот улочки, близкие к морю, они еще достаточно широки, а дальше — все теснее становятся полутемные щели между каменными заборами, увитыми плющом. По скользким камням, стертым ногами пешеходов, ползут арбы с виноградом. Но вот уже и арба не пройдет. И чем дальше, тем все безлюднее, пока наконец Анна Сергеевна и Гуров не окажутся в узкой тенистой щели. Здесь по-осеннему желтые кусты акаций закрывают все небо. Темно, прохладно, ни души. Все это располагает к интимности. У Анны Сергеевны сильно колотится сердце, подъем крут, и, чтобы не задохнуться, приходится останавливаться и отдыхать. Но сердце колотится и оттого, что теперь исчез для нее внешний повод, что сдерживаться и бороться с собой становится все труднее. Похоже на то, что их вдвоем заперли в отдельной комнате и закрыли наглухо ставни. Тем тревожнее и тем соблазнительнее, искусительнее становится эта прогулка. И Гуров смелеет. Анна Сергеевна понимает, что для того, чтобы справиться с собой, нужно уйти отсюда к морю, вниз, где люди, солнце, толпа. И вот спасительный повод — доносится с моря далекий свисток парохода. Вдруг этим пароходом приедет муж? Анна Сергеевна знает,

что не приедет, но обстоятельство это звучит правдоподобно для Гурова, и в нем — если не спасение, то отсрочка ее падения.

Действие и противодействие — соблазн и борьба с ним, страсть и рассудок, готовность к тому, чтобы броситься в объятия Гурова, и извечная боязнь греха — все это запутывается в противоречивый клубок, помогающий обнаружить внутреннее смятение. Поэтому, услышав пароходный свисток, Анна Сергеевна спешит убежать из этой темной, узкой щели, ставшей для нее и ловушкой, и своеобразным испытанием.

А н н а С е р г е е в н а. Пойду!

Г у р о в. Куда, зачем?

А н н а С е р г е е в н а. Скоро придет пароход.

Г у р о в. Вы должны кого-нибудь встретить?

А н н а С е р г е е в н а. Не знаю... Телеграммы часто задерживаются.

И она почти побежала вниз по каменным ступеням. А шпиц — за ней. Убежала от своей судьбы... Надолго ли?

Это станет ясно на набережной, после встречи парохода, в праздной толпе, где «пожилые дамы были одеты, как молодые, и было много генералов»...

1976, № 11

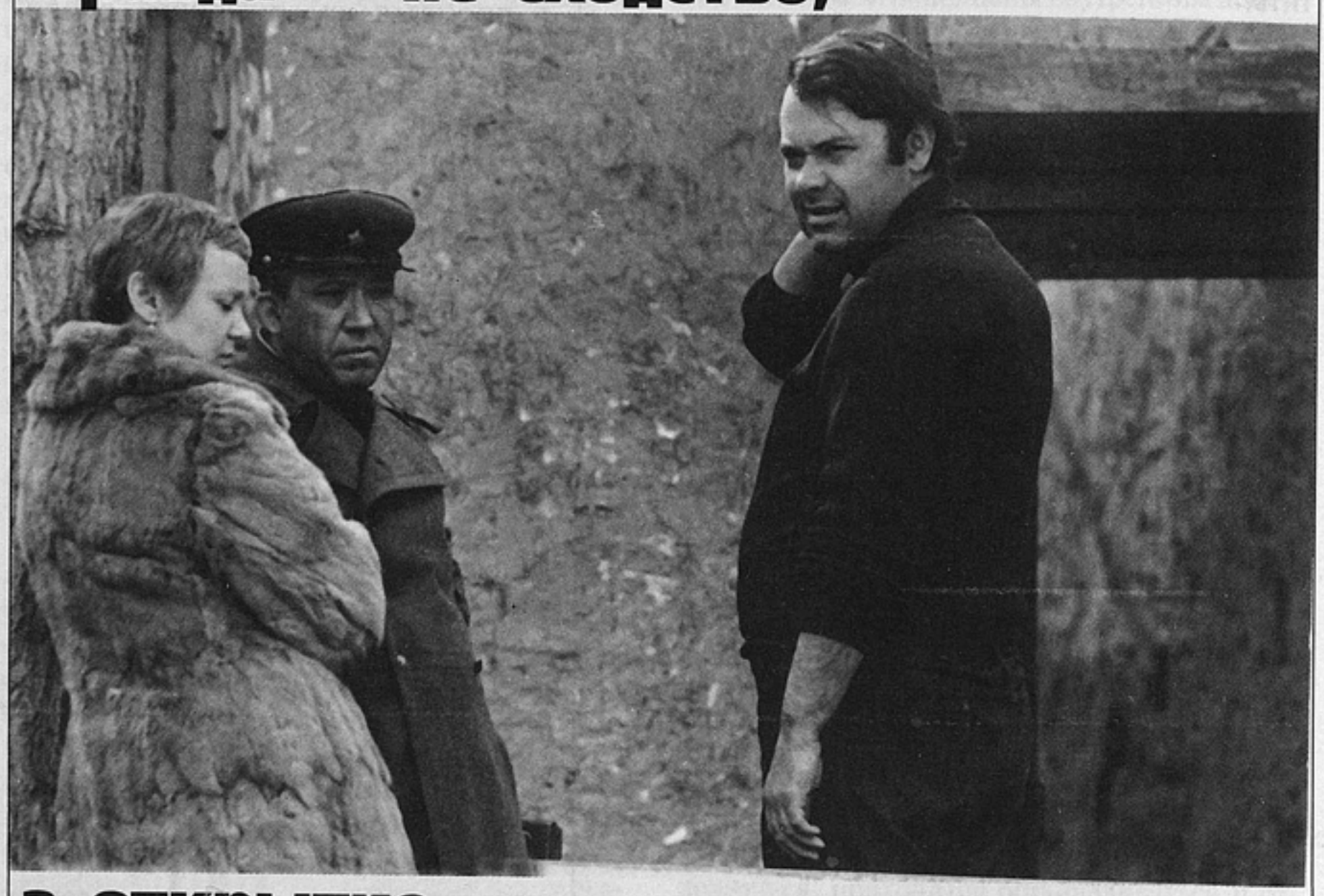
обнаружив все его сильные и слабые стороны, можно делать фильм — дирижировать звукоизобразительной симфонией фильма.

...В одной из газетных статей было подмечено — как недостаток «Белого солнца» — чрезмерное место, занятое в фильме одним из побочных, не главных персонажей — таможенником Верещагиным. В самом деле, драматургия не давала оснований для перекоса: Верещагину в сценарии было отведено куда более скромное место, чем Саиду, не говоря уже о Сухове. Но в процессе «разрушения» первоначального замысла, или, говоря проще, в процессе съемок, мы получили возможность (после ампутации обеих стоп Павел Луспекаев уже совсем оставил театр) подробно разработать линию Верещагина: в ходе импровизации на съемках живой плотью новых диалогов и действия было заполнено все то, что в сценарии намечалось лишь пунктирно. К примеру, в литературном сценарии не было драк, а в режиссерском они наметились лишь былинно-условно. На съемках же мы с Луспекаевым так увлеклись отыскиванием конкретного содержания каждого из поединков героя, всех аттракционов его драк, что получился материал, которым уже нельзя было пренебречь.

Эпизод у бака (где Верещагин разговаривает с сидящим в седле Абдуллой и узнает, что Петруха зарезан) в режиссерском сценарии был по метражу значительно короче. Помню, что оператор Э.Розовский после съемки кадра, в котором Верещагин долго смотрит вслед уехавшему Абдулле, заметил, что мы четырежды съели лимит пленки, отпущенной на эту сцену. Тогда мне казалось, что сцена в монтаже ужмется. И только в просмотровом зале

АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН

Правда — не сходство,



а открытие

В нашей кинематографии при всей ее молодости есть уже и своя история, и своя классика. Она возникла в результате непримиримых споров, борьбы за художественное овладение новой действительностью, за самостоятельный кинематографический образ, борьбы с иллюстративностью и декларативностью экрана.

Искусство в своем движении, как бы оно ни было современно, имеет и перспективу, и прошлое. Оно опирается на найденные им же ценности, на свои традиции, на свой исторический опыт. Опыт прошлого — не идиллическое восприятие застывших канонов, а постоянные усилия художников добыть нечто новое в правдивом постижении жизни. Традиции — живая память искусства, ощущение временной и художественной его непрерывности, целостности. Память эта неизбежна и животворна.

Между тем фильмы стареют. Даже самые вершинные, непререкаемые. Даже классические, хрестоматийные. Что это? Принципиальное несовершенство нашего искусства рядом с литературой, не только старшим, но и призванным к господству видом искусства? Или «техничность» кино, зависимость от техники, ее возможностей, в которые упирается создание фильма на разных временны́х этапах? Или состояние языка кино, его выразительных средств, которые, может быть, и прошли бурный период становления, но и на сегодняшний день гораздо подвижней, незащищенней, юней, что ли, чем язык литературы?

Думаю, что кино стареет от своей преданности реализму жизни, оно безусловней других художественных систем связано с жизнью, следует ей, повторяет ее реальный облик, запоминает жизнь вещно, предметно. Оно — как жизнь, живое, сиюминутное. В этом его слабость. В этом же и его сила. Обаяние.

Фильм — это невозвратное время наших перемен: исторических, нравственных, личных. Свидетель нашего прошлого. По старым фильмам мы безошибочно определяем себя сегодняшних. Мы видим воочию, чем мы были сильны, возвышенны, героичны,

стало ясно, что нет. Только при монтаже я до конца ощутил, какой это был взгляд! Сколько в нем было того, что оправдывало последующие события, всю сложную эволюцию характера... И ножницы, занесенные над сценой, были отложены в сторону; сцена даже была продлена за счет еще одного дубля. И это случай не единственный.

Словом, при монтаже герой Павла Луспекаева не хотел укладываться в прокрустово ложе отведенного для него метража. Я подумал тогда, что если диспропорция возникает за счет высокого искусства актера — она не самый тяжкий грех. И памятуя завет Родена о том, что скульптуру нельзя закончить, ее можно оставить, я оставил Верещагина в том объеме, в каком его снял (и в каком его увидел зритель), не выбросив в корзину ни кадра.

1978, № 7

Иван Пырьев

Актеру — честь и место

Давайте же выясним, от кого, прежде всего, зависит творческая судьба наших талантливых актеров и актрис? От продюсеров? Но у нас их нет. От работников кинопроката? Но им не дано право этим ведать. А если бы у них было это право, то, я уверен, большинство наших хороших актрис и актеров снимались бы гораздо чаще и больше. Татьяну Самойлову, например, после ее грандиозного успеха во всем мире в фильме «Летят журавли» кинопрокатчики, наверное, уже давно заставили бы сняться в нескольких новых фильмах. Но давно она закончила

наивны, ограниченны, в чем ошибались и где были наши горные вершины. Кино — это правда о времени. Разумеется, когда оно не лжет — сознательно или по недомыслию.

Традиция нашего кино, мне близкая, — это традиция сверхценности каждой человеческой жизни, самой рядовой. Человек сам, как правило, не знает своих сил. Его внутренний путь — даже из какой угодно темной тьмы — к совести, любви, к самоотверженности. Это принцип всего искусства, кино в частности. Принцип не только этический, нравственный, но и эстетический, стилевой. Наше стремление к правде поэтому имеет источником не бесстрастную объективность, а доверие к человеку, к человеческим возможностям.

Украшать, приподнимать, романтизировать человека — по-моему, как-то неловко. Как стыдно бывает смотреть фильмы, рассказывающие о человеке в такой вот приукрашивающей манере, возникающей то ли на основе чистых заблуждений, то ли осознанной конъюнктурности. Человек заслуживает лучшего, большего. Его нужно *постигать,* не боясь в нем разочароваться.

Само понятие «традиция» в искусстве, воспринимающееся нами ныне как нечто незыблемое, навсегда данное, — это то, что когда-то было *открытием* художника, новым уровнем правды о человеке, на который художник вышел и который до сих пор волнует других, вызывая художническую зависть, желание отобрать и присвоить. Или — следовать. Не приемам достоверности, а мучениям правдой.

Эти мучения не отпускают настоящего художника всю жизнь. Григорий Михайлович Козинцев волновался, как мальчик — в старости своей, в опытности, в славе, — когда приближались съемки. Почитайте Козинцева, и вы ощутите всю меру неуверенности даже такого огромного мастера перед началом работы. Я работаю вместе с Иосифом Ефимовичем Хейфицем и вижу: мастерство мастерством, опыт опытом, а каждая новая работа для него тем не менее — впервые. Он нервничает, перебирает десятки вариантов в поисках лучшего и вовсе не выглядит непогрешимым. Михаил Ильич Ромм «Обыкновенным фашизмом» не только продолжил принципы своего творчества, но и начал все сначала.

Правда в искусстве никем не может быть завершена. О ней нельзя сказать последнее слово. И пока в художнике есть это беспокойство незнания, неумения, непознанности, даже растерянности перед огромностью, неохватностью жизни — он тоже незавершен, не кончился. Он жив.

От художника, верного реализму, всегда можно ожидать неожиданностей, взлета, открытия. Он постоянно открывает человека сам для себя, а значит, и для нас. Его фильмы — шаги навстречу живому герою. Будучи мастером и профессионалом, он не отгорожен от неудач железным занавесом чистого профессионализма, непоколебимым знанием, «как надо снимать кино». Ведь это самое опасное. Если ты это знаешь, считай, что ты вылетел из седла. Бесповоротно, однажды и навсегда.

Можно, к примеру, раскадровать картину безошибочно, а можно и ошибиться, скажем, в крупности и с отвращением увидеть свою ошибку, когда уже поздно. Но истинная профессия — это когда сам плачешь со своими героями, если им трудно и больно.

Это не значит, что время для твоей картины проходит бесследно. Может быть, правильно как раз смотреть каждую свою предыдущую картину отчужденно, когда уже повзрослел и все прежнее видится уже не так: не так говорят актеры, не так ступают, да и вообще все не то, все неправда. И снова с отчаянием гонишься за этой правдой, которая для художника и есть счастье.

Вот почему Иосиф Хейфиц или Сергей Герасимов столь, казалось бы, традиционные в своем искусстве, в своем отношении к человеку, непредсказуемы. Рядом с картинами традиционными и как бы привычно спокойными вдруг — взлет, новое качество, свежесть восприятия, высота, взятая словно без труда. Такой была на моей памяти, например, «Дама с собачкой». Такой я считаю также герасимовскую картину «Дочки-матери». Это смелая картина, нарушающая многие стереотипы кино. В ней есть истинно сложные отношения, глубинные сломы, неприятное в ней поначалу оказывается прекрасным, и наоборот. Она притягивает уровнем социального и психологического анализа.

Если говорить о совсем еще недавно звучавшем в нашем кино камертоне правды, который мы и сейчас все глубоко ощущаем, то это Василий Шукшин. Как только на экране появлялось его страдающее лицо, оно волновало, беспокоило и спрашивало. Рядом с Шукшиным нельзя было что-то просто снимать в меланхолической задумчивости о жизни. Это было небезопасно. Он взрывал фильм своим жестким и точным уровнем правды, острым чувствованием душевного благополучия, которое рядом с ним становилось чем-то постыдным. У него не было облегченных задач. Он не ставил планку на высоту девяносто

сантиметров, чтобы затем легко и с улыбкой взять ее под аплодисменты публики. Его планка стояла всегда высоко. И он брал заданную себе высоту.

Василий Шукшин — еще современность, но уже традиция. Мне нравился Шукшин-актер с его непередаваемой эмоциональной остервенелостью. Я радовался тому, что он согласился сыграть в «Двадцати днях без войны» эпизод — рассказ летчика-капитана об измене жены. Но роль Лопахина в «Они сражались за Родину» оказалась его последней ролью. В Шукшине было то, что делает профессию кинорежиссера не просто и не только профессией. Его лицо — актера, режиссера, писателя — нельзя было ни забыть, ни спутать. В нем была человеческая, личностная, художническая определенность, отчетливость, вразумительность. У него было лицо: «одно лицо, а не флюгер».

Шукшин строил свои рассказы и свои фильмы не на историях, а на характерах. Каждый был у него характером и произрастал по своим законам. Он, может быть, как никто иной, дал в нашем кино образец истинно народного характера, народного героя, с его нескладностью, даже дремучестью, но и обязательно с совестливостью и цельностью. Особенно близок мне в этом смысле его фильм «Печки-лавочки»: человек показал Человека.

Вообще, Шукшин еще раз напомнил ту, не всегда вытекающую из наших фильмов истину, что «людей неинтересных в мире нет». Все интересно в его героях, таких на первый взгляд далеких от распространенной на экране усредненной положительности. Потому что он любил и ненавидел вместе со своими героями. Потому что он мучился за них и вместе с ними. Потому что он стыдился подчас их правды, но никогда ее не утаивал.

Военная тема — одна из самых прочно традиционных в нашем кино, потому что это наша самая нестихающая боль.

Война — это время нечеловеческих обстоятельств, в которых открывается сполна человеческое. Война — непридуманная драма, драма жизни, открывающая в человеке такие глубины, о которых он может в мирное время и не догадываться. Петр Вершигора говорил, как бы и в шутку и всерьез, что, по его наблюдениям, самая военная и героическая профессия на войне — бухгалтер. «Мирный» стереотип мышления этого даже не предполагает.

Война — это пробуждение человека. Экстремальная ситуация. Выяснение его пределов, его хрупкости и его стойкости. Тот же

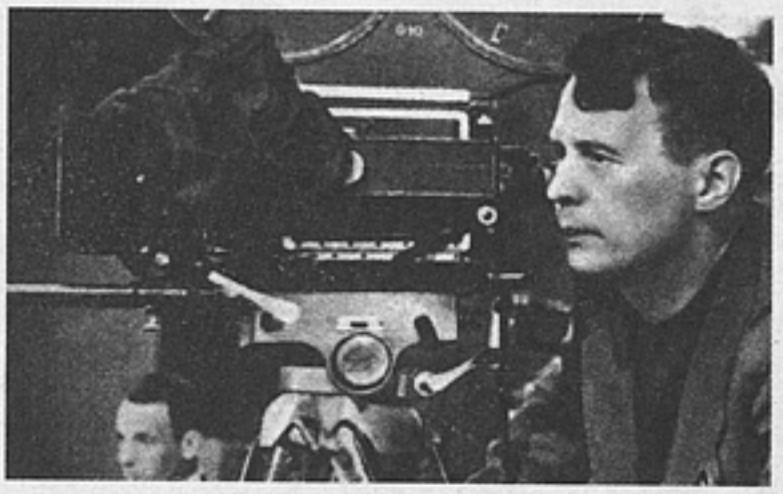
съемки в фильме «Летят журавли» и снялась за это время только в одной новой картине. Не мало ли это для нашей кинематографии? Не бедно ли это для самой Татьяны Самойловой? Ведь время-то идет, жизнь проходит...

Надо по-серьезному заняться творческими судьбами наших актеров, добиться того, чтобы их талант (а талант наших людей — это народное достояние) исчерпывающе, но в то же время и бережно был использован на благо нашего искусства.

Почему на молодого режиссера, еще ничем себя не проявившего, заказываются, как правило, один-два сценария, а на наших талантливых, самых популярных и любимых народом актеров еще ни разу никто специально не заказывал ни одного сценария?

Не отсюда ли влечение многих наших хороших актеров к режиссуре?

Не здесь ли одна из главных причин того, что наши актеры, не желая долго находиться в простое, зачастую играют не то, что им следует, а значит, и не так, как надо?



И не является ли все это, вместе взятое, бессмысленным расточительством актерских сил?

Творческая судьба каждого даровитого актера должна волновать и беспокоить всех нас, а Союз работников кинематографии в первую очередь. Мы должны думать и заботиться о правильном

А.Герман на съемках фильма «Хрусталев, машину!»

Вершигора писал, что из вещей на войне больше всего страдают стекла, из животных — лошади, из людей — женщины. Война — это сгусток жизни. Здесь сразу обнаруживается, кто есть кто. Кто есть человек. Ибо на войне человек рискует и жертвует главным — своей жизнью.

В последнее время я работал над сценарием — о Средних веках, — и меня вдруг поразили простые слова «века молчат». Время удаляется от нас и умолкает. Оно для нас уже не существует психологически. Оттуда нет голосов.

Великая Отечественная война — наше живое, кровоточащее время. Оттуда слышны крики «ура», стоны, боль, ужас и радость. Мы потеряли в этой войне двадцать миллионов. В каждой семье сохранились свои горестные воспоминания о погибших отцах, мужьях, братьях, товарищах. Так неужели же мы позволим себе грешить неправдой об этом времени?

Мой отец, писатель Юрий Герман, который очень любил кино и много работал в нем как сценарист, рассказывал мне, что когда он собирал материал для книжки о военных врачах «Дорогой мой человек», по которой потом Иосиф Хейфиц снял фильм, живые герои, прообразы книги и фильма, просили, чтобы он показал их получше, покрасивее, с героической стороны. Эти славные люди не понимали свою истинную цену. Они полагали, что необходимо что-то додумывать, улучшать, фантазировать, чтобы они *стали* прекрасны. А ведь они смогли «выстоять, когда и выстоять нельзя». Но они считали этот свой подвиг будничной работой, а не героизмом, полагали, что они недостаточно красивы и значительны для экрана.

Мне запомнился еще и такой рассказ отца. В войну он служил в Заполярье. Однажды в военном городке в местном Доме офицеров поставили правдивую пьесу о подводниках. Во время действия почти все подводники покинули зал. А потом приятель отца, подводник, выговаривал ему как человеку, тоже ответственному за искусство: «Что вы, с ума посходили? Я вернулся из похода, меня бомбили, я на дне лежал, задыхался, вернулся на землю, ну, думаю, отдохну. Пошел с девушкой в Дом офицеров, а вы мне опять показываете, как я на дне лежу и задыхаюсь. Да пропадите вы пропадом!»

Движение военной темы в нашем кино — это приближение к правде. Каждое время диктует свою меру правды, и в этом его право и закон. Закон временной чуткости экрана, по которому фильм имеет свой час высоты, со-

использовании таланта актера, о росте его мастерства, его культуры.

Не меньше нас об этом должны думать и заботиться директора и художественные советы студий. Нельзя отдавать актера полностью на откуп не всегда чуткой режиссуре.

Режиссеру надо помочь правильно выбрать актера. Это весьма и весьма ответственный момент в нашем творчестве. «Приблизительный» выбор актера зачастую кончается провалом фильма, драмой для режиссера и трагедией для актера.

Помню, когда я был директором студии, сколько у меня было споров с Александром Зархи по поводу кандидатуры на роль Пасечника в фильме «Высота». Я и мои товарищи предлагали Рыбникова, а Зархи хотел Горбачева из Ленинграда. Сейчас и я, и Зархи, и зритель очень довольны, что роль эту играл именно Рыбников.

А как было совсем недавно с одной из картин нашего творческого объединения? Я имею в виду «По ту сторону радуги», где режиссер Э.Рязанов в спешке непродуманно подобрал актеров, и хотя Худсовет и указывал ему на это, он не послушался, а сейчас, после того как он отснял около тысячи метров, вынужден был переменить трех главных исполнителей и переснимать почти все заново.

А сколько ошибок с выбором актеров сделал тот же А.Зархи в своем новом хорошем фильме «Люди на мосту»! Ведь если бы там на нескольких ролях были другие актеры, то фильм был бы значительно лучше.

Разве в фильме совместного производства с французской кинематографией «Нормандия — Неман», где снимались французские и наши актеры рядом, мы оказались на должной высоте

звучия со временем. Боевые киносборники и фильмы военных лет сейчас во многом неловки своей прямолинейностью. Но так корректирует их наше время со своей дистанции. А тогда, в 1941 году, в них была своя правда — они были верой в нашу победу. Была жестокая ненависть к врагу и единственная необходимость — борьба и победа. А потому — необходимость в оптимизме, бодрости, спрямленности коллизий.

Когда я снимал первые варианты эпизода в «Двадцати днях без войны», где велся разговор об искусстве военного времени, они получались у меня смешными, сатиричными. Один такой эпизод, в котором я от этого не избавился, Константин Михайлович Симонов попросил выбросить. Тогда я от этого страдал, а сейчас я безмерно рад, что послушался Симонова. Фильмы надо судить по законам их времени. Военные фильмы не нелепы, как сейчас может показаться, а трогательны. Люди хотели, чтобы *было так,* чувствовали так, и фильмы это отразили. Облегчая, высветляя реальность, они помогали людям выжить. Они были необходимы. Их смотрели, любили, на них ходили десятки раз, как на наши фильмы уже ходить никогда не будут — в нас уже нет такой жизненной необходимости. Мы не воздух, которым дышат.

Время, удаляясь от военного, диктует нам меру реализма, диктует все более совестливое и неприукрашенное отношение к всенародному подвигу и к каждой человеческой жизни на войне. Как замечательно сказал Константин Симонов: «Войну не перевоюешь, а стало быть, надо говорить о ней правду». О ней не скажешь лучше. О ней нет причины говорить иначе. Дай бог сказать *свое* слово правды.

Наша непобедимость в том, что мы выиграли страшную войну, пройдя через такие испытания, которые кажутся непроходимыми. Мы выиграли именно такую войну и в такой войне оказались непобедимы. Все ведь было еще гораздо тяжелее, чем мы показываем на наших экранах. Я вспоминаю только отдельные детали из книжки Симонова «Штрихи эпохи», где он собрал рассказы очевидцев — рабочих военного завода в Ташкенте зимой 1941—1942 годов о жизни тыла: люди голодали, не было обуви (разутых носили в цех на закорках), спали прямо в цехе на полу, зарывшись в шлак, чтобы было теплее. Ходили черные, как негры, неделями не мылись. А основная рабочая сила была — женщины и подростки. Сейчас становится все более безусловным то, что подвиг именно в этом — в мере преодоления человеком невозможного, когда этого требует Родина, время, совесть, — а не в «априорном героизме».

Лакировать это время сейчас, создавать легенды, имея за плечами *такую правду,* непристойно. И наши лучшие фильмы о войне, наш золотой фонд — это уверенные шаги правды. В ней и заключена наша главная традиция.

Можно назвать десятки картин, которые сделали эти шаги к правде. Это «Судьба человека» С.Бондарчука, «Солдаты» А.Иванова, «У твоего порога» В.Ордынского, «Мир входящему» А.Алова и В.Наумова, «Баллада о солдате» Г.Чухрая, «И тогда я сказал — нет...» П.Арсенова, «Живые и мертвые» А.Столпера, «Был месяц май» М.Хуциева, «Они сражались за Родину» С.Бондарчука, «В бой идут одни «старики» Л.Быкова, «Вдовы» С.Микаэляна и многие, многие другие.

В каждой из них есть та правда, которая потрясает. «У твоего порога» — эпизод, когда солдаты, защитники Москвы, сибиряки, хотели посмотреть свою столицу, да так ничего и не увидели, потому что прошли ее под землей, в метро, и прямо отправились на передний край фронта. «Был месяц май» — это состояние счастья победы, которое Хуциев выразил, казалось бы, ничем — через счастье же. До сих пор не понимаю, как это у него сделано. «Они сражались за Родину» — это Шукшин, орущий перед боем в окопах «вам возвращаю ваш портрет», Тихонов — на предельном усилии атаки, повар, выпрашивающий у товарища гранату, — все эти люди, которые, не отрекаясь от своей каждодневной суетности, открываются своими чистейшими алмазными гранями... «Мы все войны шальные дети, и генерал, и рядовой»...

Самым высоким взлетом правды для меня был фильм Столпера «Живые и мертвые». В свое время это был этап в развитии темы войны. Взлет мастерства, открытие героев, а значит, и актеров — Папанова, Глазырина, Лаврова, Табакова, Ефремова, Дубровина и многих других. Гражданская позиция художников в картине — потрясающего мужества и достоинства. Мне кажется, глядя эту картину, многие кинематографисты устыдились: почему же они до сих пор не говорили хотя бы часть этой правды. На этой картине я понял, ощутил жесткую зависимость мастерства от реализма, от меры постижения правды.

Природа кино — сходство с окружающим миром, жизнеподобие, слепок, зеркало, реальный мир в формах самой реальности. Мне кажется, кино не должно отрекаться от своей природы в слепом и неправедном желании

«быть красивее». Искусство кино — свидетельство общего пути искусств, пути падения меры условности. Искусство и жизнь всегда испытывали одно и то же запретное желание «сломать границы» — войти в картину, как в жизнь, перенести жизнь на бумагу, холст, экран, ничего в ней не изменяя.

«Это не фильм, а сама жизнь». «Не жизнь, а просто кино». «Актер не играет, он живет». «Такая интересная женщина, ну просто актриса»... Правда, техника кино позволяет снимать и так, что ни жизнь, ни себя не узнаешь. Но если ощутимы в нашем современном кино две тенденции — «я так *вижу* мир» и «я так вижу *мир*», то мне, бесспорно, близка вторая. Я ее последователь и поборник.

Для меня фильм — прежде всего свидетель и документ времени. И чувств человека во времени. Острота зрения, важность «всякой малости», достоверный лик жизни, а не собственный лик. Мне неловко, когда художник рассказывает о человеческой драме, а я вижу, что он что-то мастерит, изыскивает, ищет приспособления. Эта другая, противоположная, противопоказанная мне эстетика. Мне неловко, когда художник рассказывает о подвиге, о пытках с демонстративным мужеством, средствами киноискусства изо всех сил очищая и возвышая человека. Ну что же возвышать подвиг, если и так ничего не может быть выше? Надо плакать вместе с героем или за него, надо любить его и жалеть, что ему больно, что он умрет.

Фильм не должен забываться и позволять камере кружить и туманить голову. Его мера условности — трезвее и реалистичнее изначально. Я думаю в связи с этим, что не всякая литература годится для экрана. Современный кинематограф готов при наличии режиссера огромного таланта к постановке Чехова и Толстого «без потерь», а что касается Гоголя и Достоевского, то мне кажется, что нужен революционный взрыв в киноязыке, чтобы они обрели себя на экране. ибо они, с их «фантастичностью», на мой взгляд, современному киноязыку не поддаются.

В действительном процессе жизни искусства два мира условностей — реалистический и романтический — постоянно взаимодействуют, переливая друг в друга свежую кровь. Наверное, это имел в виду Горький, когда говорил о Чехове, что он *убивает* реализм, доводит его до точки, до логического конца, до саморазрушения стиля. Сам Горький в раннем своем творчестве был родоначальником новой волны романтизма. Но я думаю, что в кинематографе еще не было

(я имею в виду первый вариант фильма)? Французские актеры жили на экране естественной, непринужденной жизнью, что в боевой (по сюжету) обстановке придавало фильму известную романтику. А наши актеры вовсю, что называется, «нажимали» и переигрывали. На роль боевого советского генерала, командира летной дивизии, наш советский режиссер (правда, еще молодой) умудрился пригласить хорошего комедийного актера В.Доронина, который до того странно выглядел в образе генерала, что его кадры пришлось частично переснять и даже переозвучить.

Не всегда режиссеру можно предоставлять полное и единоличное право выбора актера. Очевидно, необходимо это дело, важное для всего нашего искусства, и для актерских судеб в первую очередь, взять под особое наблюдение и более строгий контроль художественных советов и директоров студий.

1960, № 7

Юлий Райзман

Апрель — Май 1945 года

Наша группа ожидала в Карлсхорсте начала церемонии подписания акта о капитуляции. Для этого был отведен зал в здании бывшего Берлинского военно-инженерного училища. Предполагалось, что все начнется в три часа дня. Зал был очень светлый, и мы могли обойтись без дополнительного освещения. Но намеченный распорядок нарушался. Между союзниками шли какие-то совещания. Все затягивалось. Стало темнеть. Без кинематографического света обойтись было

своего Чехова, и ему пока рано страшиться исчерпанности реализма. Такой угрозы еще нет. Напротив, есть насущная потребность — и общественная, и психологическая — продолжать двигаться в сторону реализма, в сторону правды. К этому всегда стремилось и будет стремиться наше кино.

Однако слово «правда» требует уточнения. Правда — как жизнеподобие экрана, схожесть

с жизнью — это, на мой взгляд, необходимый, но самый первый и самый тонкий слой искусства экрана. Это просто точка отсчета, ключ к шкатулке. Ведь что такое достоверность, документальность, хроникальность, правда экрана? Это все пустое, если не знать, *что ты хочешь сказать своей правдой*. Хроника может лгать гораздо утонченней и изощренней, чем всякое другое кино, потому что мы согласны ей верить изначально. Тому примеров тьма. Я сам знаю историю одного такого грандиозного вранья, когда на Ленинградском телевидении смонтировали военную хронику как попало, отрезая части, которые придавали хронике другой, ненужный в данном случае смысл. Да к тому же озвучили эту ленту какими-то жалкими, приблизительными словами, специально пригласив для такого случая автора и актеров, произносивших эти слова. Это кощунственное отношение к человеку на экране. Страшный грех кино. Ведь если бы к этим солдатам на экране отнеслись как к людям любимым и единственным, то не посмели бы в их уста вкладывать свои слова, даже если допустить, что солдаты могли говорить нечто похожее.

То же и в игровом кино. Снимать под документ, под хронику — это еще не аргумент, не доказательство того, что ты снимаешь правду, только правду и ничего кроме правды. В этом случае есть еще варианты: можно лгать сознательно или по недомыслию или оставаться на уровне внешнего жизнеподобия, на уровне расхожего стереотипа вчерашней правды, что, может быть, в кино на сегодняшний день — наибольшая опасность. Истинная правда — прежде всего — ломка стереотипа. Она не антураж достоверности — «как похоже». Правда — не узнавание, а потрясение, открытие, *новый уровень знаний о человеке*. Для себя свою профессию я определяю так: режиссер — это поиск оптимального выхода из создавшегося положения.

Настоящее искусство — это единственный вариант. Когда есть ощущение, что иначе сказать невозможно и не нужно. Такой я считаю режиссуру А.Тарковского. Есть люди, неприемлющие его фильмы, относящиеся к нему критически. Я принадлежу к числу его безоговорочных сторонников. Полагаю, влияние Тарковского на наш кинематограф — огромно. Своим «Рублевым» он перевел нас на «другую сторону улицы», повысил уровень кинематографической культуры, сделался *необходимым* для развития кино. Его фильмы — новое и мощное проникновение в мир человека. В них есть подлинность искусства. Когда я вспоминаю не самые драматичные, словно проходные сцены «Рублева», передающие некое «предсостояние» души — белый, еще не расписанный монастырь со слоняющимися без дела мастерами или поле гречихи, напоенное дрожащим гулом шмелей, — во мне поселяется счастье: так это прекрасно и правдиво своей единственностью. Из глубины молчащего, отрешенного, удаленного во времени XV века какие мелькнули живые, незабываемые характеры, какие актерские работы: Никулин, Быков, Бурляев.

Сопереживание его героям — максимальное. В моей жизни не было такого военрука, как в «Зеркале», но я уже все спутал, мне кажется, что был...

Мне всегда нравилось польское кино о войне времен «Пепла и алмаза». И нравится. Оно романтично и трагедийно. Наверное, в свое время мы испытали его сильное внутреннее влияние, недаром во время съемок «Двадцати дней без войны» воспоминание о польском кино было для нас как бы шлагбаумом: стоп! В эту сторону путь закрыт — польское кино! Фильм начинался прежде другим эпизодом. Я его снял, посмотрел материал и спохватился: кадр

невозможно. А его не было. Вдруг кто-то вспомнил, что в рейхсканцелярии Гитлера была осветительная аппаратура. Решили привезти ее сюда, если, конечно, она там еще находится. Добыли грузовик. Погрузили людей. Предстоял путь через разрушенный Берлин. Дороги были ужасные. Сколько продлится наше путешествие, представить было невозможно.

Сидим в Карлсхорсте полные смятения. А вдруг «свет» появится слишком поздно и все будет потеряно? Но аппаратуру смогли привезти. Подтянули электростанцию. Разместили свет. Прекрасно! Зал превращен в образцовый кинопавильон!

Однако радость была непродолжительной. Незадолго до начала конференции появился генерал-полковник Малинин. Увидев результат наших кинематографических усилий, он пришел в ярость. «Немедленно все выбросить!» — таков был его категорический приказ. Но в этих, я бы сказал, чрезвычайных обстоятельствах железная формула «приказ есть приказ» не сработала. Мы стали просить, умолять, убеждать. Все неожиданно обре-

ли дипломатический талант. Наконец удалось доказать, что наше послушание лишит историю выдающегося кинодокумента. Малинин сдался. Мы, в свою очередь, поклялись ничем не нарушать порядок предстоящей церемонии, вести себя тихо, незаметно. И на

метафоричен, мужчины чуть мужественней, обстоятельства чуть сгущенней. Да это же польское кино! Другая, более условная мера правды. Для своего времени — достижение, сейчас — шаг назад.

Романтизирование — это в основном пройденная, но еще очень реальная болезнь. Правда жизни и проще, и сложнее.

В стихах Константина Симонова о разведчиках есть слова:

И как последнее «прости»
На жданный и нежданный случай,
Им сказано: пора идти.
Чем проще сказано, тем лучше.

вич Симонов предложил другой финал: лейтенанту не обязательно было погибать. Проще, похожее было пережить этот обстрел и идти. Идти дальше, через войну. Проще, а потому — лучше.

Я и сейчас сожалею о том, что мы сняли эпизод, где старуху заваливает разрушившийся дом в Сталинграде, а в это время ее фотографируют. Это уже исключительность. В Сталинграде погибали тысячи, а фотографировали редко. Кино нужно мысленно прожить и вспомнить, представить, как это было на самом деле обычно.

Хотелось передать ощущение: мы там бы-

А.Герман на съемках фильма «Двадцать дней без войны»

Вот так и хотелось снять картину. Чтобы сказано было только «пора идти». Но сказано как *последнее «прости»*, которое осталось невысказанным.

В финале раньше было снято: молодого лейтенанта, которого встречает Лопатин, тяжело ранят, он плачет, его несут на носилках, потом он умирает и под проливным дождем долго стреляет батарея. Константин Михайло-

ли, шли по этому берегу моря, в этом поезде ехали. Хотелось поймать верную интонацию. Интонацию обыденного, которое и волнует. Герой — Лопатин — мятый, невзрачный, вроде незаметный. Его любовь в грязном озябшем городе зимой. Южный город зимой не годится для жизни, а уж тем более для любви. Здесь все — *вопреки*.

Что значит снять войну достоверно? Най-

ти людей нужного возраста, постричь «под сорок второй год», одеть «под сорок второй год», заставить пройтись по грязи и снимать «под хронику»? Но так ничего не получится. Мне кажется, нужна внутренняя созвучность лиц и глаз обстоятельствам. Мы, прежде всего, отбирали лица, которые, как говорится, царапали душу. И даже заставляли в какой-то момент, хотя это не принято, смотреть в камеру. Тогда казалось, что эти глаза заглядывают тебе прямо в душу. Скажем, отступающие люди — это не просто поход по грязи. Это люди в *определенном состоянии*. Самое трудное было — найти лица, которые чем-то притягивают, задевают, занимая на экране секунды, запоминаются. Каждый.

Когда Никулин и Гурченко долго гуляют по городу, а затем садятся в трамвай и с ними происходит нечто, вроде бы была нужна музыка, скрипки. Но роль этих скрипок мы отдали тем семи людям, которые сидят в трамвае, едущем навстречу, и смотрят в окно. Семь лиц — они и должны были выразить предначертание героев, хотя каждый занят своим и даже смотрит задумчиво-туповато, как обычно смотрят в трамвае.

В картине вообще нет музыки. Мы приглашали композиторов, но в дальнейшем от музыки отказались. Лица картины — это и есть ее музыка. Я не противник музыки на экране в принципе. Но каждый фильм должен звучать по-своему, в зависимости от его замысла. Музыка Вивальди в фильме И.Авербаха «Объяснение в любви» — важная часть образа всего фильма. В «Двадцати днях без войны» музыка была бы катастрофой. Усиливать истинное страдание не нужно. Когда хоронят близкого человека — оркестр невыносим. Не нужны допинги, чтобы страдать по нем.

О «Двадцати днях без войны» писали, что фильм напоминает хронику военных лет, а между тем фильм снят совсем иначе. Нет тряски камеры, бесформенных композиций, когда вдруг в кадр влезает, например, стенка, коротких монтажных кусков. Напротив, он снят очень длинными, слишком длинными планами. Монтаж фильма страшно растянут. Где нужно обычно ставить пять метров, мы ставили пятнадцать. И вообще монтировали по принципу: три метра — длинно, пять — невозможно, восемь — то, что нужно. Эта затянутость тоже создавала подспудный музыкальный ритм картины. Скажем, отъезд Лопатина из Ташкента — длинная панорама, исчезающие навсегда грузовики, костры, солдаты, двое ребят, собака, воинский эшелон, санитарный поезд, санитар, машущий рукой. И все это, с чем расстается Лопатин и в чем

первых порах эти свои заверения сдержали.

...Поздним вечером в зал вошли представители нашей державы, руководители делегаций союзных государств, журналисты, фотографы. Кресла, стоящие под национальными флагами СССР, США, Великобритании, Франции, заняли Жуков, Теддер, Спаатс, Берроу, Делатр де Тассиньи. Затем свои места занимают другие участники конференции, и среди них генералы Советской Армии, командующие частями, овладевшими Берлином.

Только один стол пуст. После краткой речи, обращенной к присутствующим, маршал Жуков приказывает пригласить представителей немецкого верховного главнокомандования для подписания акта о безоговорочной капитуляции.

И вот они входят. Тут порыв человеческого и профессионального волнения заставляет кинематографистов забыть свои заверения. Операторы вскакивают со своих мест. В поисках лучших точек, толкаясь и мешая друг другу, они вскакивают на стулья, подоконники, присаживаются на пол. Аппараты стрекочут. Все бегают. Нужен крупный план Кейтеля. Труднее всего пришлось Р.Кармену с тяжелым стационарным аппаратом. Но кадры, снятые им, оказались отличными!

Выход немцев был в достаточной мере декоративен. Это был последний «спектакль» гитлеровцев, так любивших театральные представления. Впереди немецкой делегации шел генерал-фельдмаршал Кейтель. Он был весь отутюжен. Не человек, а движущаяся статуя. В его руках маршальский жезл, который он поднимает, отдавая честь, и тут же опускает. Задача одна — как-нибудь сохранить внешнее достоинство. В какой-то степени его спасает «физическое действие» — игра моноклем.

для него последний след прожитых дней без войны, след этой *любви вопреки* в южном городе зимой, завершает паровозный гудок — как крик, как прощание, как «всё». И долго бежит за поездом какая-то девочка... Важно ведь не то, что Лопатин уезжает, а что он чувствует, когда уезжает. «И как последнее «прости», им сказано: пора идти».

Когда оператор Валерий Федосов снимал эту сцену, я ходил рядом и бормотал ему в ухо, чтобы создать внутреннее самоощущение ритма: прощай, машинист, прощай, паровоз, прощайте, ребята, прощай, грузовик, прощай, девочка... Я даже некоторые эпизоды пытался кадровать в интонации, похожей на стихи:

Вагон был такой, как тогда,
Так же он поскрипывал, как тогда.
У окна стоял лейтенант.
И казалось, сейчас он освободит место
И рядом с ним, Лопатиным, окажется эта женщина...

Ведь сценарий «Двадцать дней без войны» написан Константином Симоновым, прозаиком и поэтом. «Двадцать дней без войны» — не поэтическое кино. В нем, как мне кажется, просто усилена интонация, ибо история видится не автором, а глазами героя. Если вспомнить прозу Константина Михайловича, то, к примеру, эпизод смерти Мишки из «Живых и мертвых», когда он рвал письма и они летали над ним, уже мертвым, для нас в военных эпизодах «Двадцати дней без войны» был стилистическим ключом. Проза ли это, поэзия ли — я затрудняюсь сказать. Наверное, и то и другое.

Достоверная жизнь человеческая и правдивое повествование о ней состоят из прозы и поэзии. Только поэзия, как в жизни, так и на экране, встречается реже, потому она и требовательнее. Она требует совершенной формы, ибо это особое состояние души. Проза может быть написала и снята небрежно, ее может спасти сюжет, информация, знание дела. Несовершенная поэзия непростительна. Ее ничто не спасает. Мы ведь не можем сказать: стихи плохие, но автор умный. Берешься за поэтическое кино — оно должно быть совершенным. И в нашем кинематографе такие авторы есть. Я могу назвать Т.Абдуладзе с его «Мольбой» или М.Кобахидзе, его фильм «Зонтик». Поэтическое кино — это редкое искусство, мне недоступное.

Делать поэтическое кино — значит, быть поэтом. Но беда в том, что поэтическое кино, очевидно, полагается некоторыми авторами самой легкой работой, которой можно заменить прозаические человеческие отношения — замашешь камерой или снимешь с парашюта или в воде, через брызги, или рапидом — и вот она, поэзия. Когда «поэтизация» заключается в очищении кадра от жизни — это невыносимо. Как пишет Давид Самойлов: «С постепенной утратой зренья все мне видится обобщенней». Кроме того, и сама поэзия внутри себя имеет разную меру приближения к фактуре действительности. Мой любимый поэт Твардовский пишет:

Я убит подо Ржевом
В безымянном болоте
В сорок третьем на левом
При последнем налете.

И во всем этом мире
До конца его дней
Ни петлички, ни лычки
С гимнастерки моей.

Да это же точная информация, документ с фронта, докладная записка в штаб армии, выписка из солдатского журнала! Поэт, кажется, занят только точностью примет. Он не говорит: я поэт, я автор, я вижу так. Но есть, прежде всего, уровень сопричастности происходящему. Ослепительное, смертельное приближение к своему герою. «Я убит подо Ржевом...» Кто «я»? Поэт? Солдат? Вот это и есть подлинное обобщение. И редчайшая поэзия. Единственный вариант.

Главная интонация картины — по-моему, актер. Главный герой. К нему нужно подбирать всех остальных и все остальное. И проверять, что слаживается с ним, а что — нет, решительно отбрасывая последнее.

Наше кино — это могучая актерская школа реализма. Но в кино, к сожалению, всегда есть возможность эксплуатировать актера, одну его краску. Иные режиссеры обнаруживают не актера, а некий человеческий тип. При таком подходе актер нового больше ничего не даст, ибо происходит не открытие актера, а одноразовое обнаружение типажа. В дальнейшем актер только эксплуатирует самого себя, повторяя себя в разной одежде и гриме, образуя повторениями деперсонализованный стереотип. Даже сами актеры привыкают к тому, какими их хотят видеть режиссеры, и их силы увядают. Есть и режиссеры очень хорошего профессионального уровня, которые соколиным глазом видят, что им от актера нужно, и умеют «выбрать» из актера это необходимое. Так возникает удачная роль, на высоту которой актер больше уже не восходит.

Актерский режиссер рождает актера. Рождает не однажды, не для этого только фильма,

на долгую жизнь в искусстве. После такого режиссера актер плывет по широкой реке. Как это происходит — объяснить трудно.

Я наблюдал это чудо не однажды в театре Товстоногова. Происходит какой-то скачок, переход количества в качество. Режиссер как бы внезапно находит вместе с актером рисунок, который прирастает и становится «элементом брожения». В актере разверзаются пучины, бездны, открывается новый пласт, с которого он острее, эмоциональнее играет и то, что играл прежде, и, конечно, новые свои роли.

Владислав Стржельчик и до спектакля «Три сестры» был хорошим актером. Но внезапно на репетициях спектакля «Три сестры» он преобразился. В какой-то момент они сошлись — Товстоногов и Стржельчик, случился взрыв — рождение иных граней актера. Это увидели все: словно прорвалась плотина. Сыграв привычного к покорности, робкого и несчастного учителя Кулыгина, этого чеховского Башмачникова, Стржельчик открыл в себе новые актерские краски. Кирилл Лавров в «Четвертом», которому Товстоногов дал острохарактерный эпизод, не больше, тем не менее открыл в себе клапан, после чего стал и свои прежние драматические роли играть сложнее, образнее, глубже.

Традиционная актерская школа в нашем кинематографе — это школа Сергея Герасимова. Можно сказать, что современное актерское кино в большой степени — герасимовское. У иного режиссера — один-два крестика в кино. У Герасимова — целая школа. Достаточно вспомнить только один его курс, исполнявший «Молодую гвардию».

Рождает актеров Иосиф Хейфиц. От него пошли и Вера Марецкая, и Николай Черкасов[1], и Алексей Баталов, и Ия Саввина, и многие другие. Рождение режиссером актера — это открытие правды времени, персонифицированной в актере. Совпадение с «чувствованием» времени. Совпадение эмоциональное, нравственное, мировоззренческое. Приближение к правде. Когда появился Михаил Ульянов, словно впервые на экране в фильме Алексея Салтыкова «Председатель», мы были потрясены уровнем правды фильма и актера.

Режиссер открывает актера тогда, когда угадывает его необходимость именно сейчас, когда он чуток к реальной жизни. Наверное, это вообще закон появления художника.

[1] Напоминаю: работу с этими актерами вели И.Е.Хейфиц и А.Г.Зархи.

В последней роли Кейтеля была своеобразная трудность: «общение с партнером» отсутствовало. Видимо, он рассчитывал на какие-то средневековые почести побежденному от победителей. Их не было.

Кейтель явно предполагал, что ему будет предоставлена возможность подписать документ за столом германской делегации. Но ему предлагают подойти к столу руководителей союзных войск. Еще одно не предусмотренное им обстоятельство капитуляции, его личной и его страны. Помню, как его лицо покрывается багровыми пятнами. Помню взгляд, которым он после подписания окинул всех присутствующих, и его потуги на улыбку. И все время игра моноклем.

Все же прежде чем сесть за свой стол Кейтель снова вытягивает перед собой маршальский жезл. Вслед за Кейтелем акт о капитуляции подписывают другие члены немецкой делегации. А затем свои подписи ставят представители стран-победительниц. Немцы покидают зал. И тут уже не стесненные никакими формальностями все бросаются поздравлять друг друга. Война окончена!

На следующий день, 9 мая в четыре часа вечера я вылетел с пленкой на «Дугласе» в Москву. В десять часов вечера мы подлетели к советской столице.

Полная темнота. И вдруг небо озарилось заревом неслыханного салюта в честь победы. Море разноцветных огней устремлялось вверх.

Я метался от одного иллюминатора к другому. Не выдержав одиночества, ворвался в кабину к пилотам.

Приземление оказалось делом нескорым. Лишь после того, как отсверкал салют и летчики

Пушкин мог появиться вместе с декабристами, а не при Петре Первом.

Так, Хейфиц «угадал» Баталова в фильмах «Большая жизнь» и «Дело Румянцева», и он стал на долгое время правдивым и нравственным лицом экрана. Так, Чухрай угадал в «Сорок первом» Олега Стриженова, который тоже имел свой звездный актерский час. Так переживает сейчас второе рождение отличная актриса Людмила Гурченко. Многие сокрушаются о ее судьбе в кино, о даром прожитых, не актерских годах, о том, что не замечали, не видели ее драматического дарования. Да нет же! Почему не замечали? Замечали, видели. Ведь снялась же она очень хорошо в фильме Венгерова «Рабочий поселок». Просто раньше было не ее время. Она обогнала время, и ей пришлось подождать. Мера ее драматизма и правдивости стала понятна, созвучна только сейчас.

Актер все последовательнее проверяется сегодня экраном на умение существовать в кадре длительно. И быть интересным зрителю. Актерское время в кадре все удлиняется, и мастерство актера становится все более зависимым и связанным с личностным миром, с эмоциональной «разностью», спонтанностью.

На «Двадцати днях без войны» мы пробовали не актера как такового. Что пробовать известных актеров — посмотрев их в чужих фильмах, в крайнем случае просто порепетируй. Мы проверяли другое: может ли, например, актер выдержать на экране монолог в триста метров? Может ли заставить себя слушать не тридцать, а триста метров, существовать в таком метраже и быть не скучным, не надоесть на едином крупном плане? Не всякий даже очень хороший актер это умеет. Алексей Петренко мог. У него в фильме длиннейший монолог, в котором его герой, военный летчик, — человек и страстный и несчастный, он и жалок и опасен, и жлоб откровенный. Мы так его и пробовали: один кадр — триста метров. И проба нас убедила.

Кому-то Никулин в драматической, не комедийной роли может и не нравиться. Я считаю, что его актерское исполнение, его умение быть органичным находится на уровне, на котором может оказаться только персонаж, снятый скрытой камерой. Без Никулина, с любым иным артистом, наша картина развалилась бы, все стало бы отдельными вставными номерами — актерскими или типажными, и невозможной стала бы вся стилистика, построенная на слиянии сцен, кажущихся странными, с подробной, выходящей часто на первый план несыгранной жизненной средой. Соединить все это смог, на мой взгляд, только Никулин своей неяркой (намеренно неяркой — артист он очень яркий) игрой. На мой взгляд, такие выигрышные эпизоды, как монологи Алексея Петренко или Лии Ахеджаковой, могли войти в картину не как вставные номера только благодаря Никулину.

В современном артисте как в главном компоненте нашего искусства важно не просто мастерство, не чистый профессионализм, не четкое знание «как», а мера эмоциональной искренности, откровенности, незащищенности даже. Актерская школа в нашем кино сегодня, наследуя традиции кинематографа прошлых лет, наших мастеров, развивает эти традиции. Сегодня можно назвать не просто хорошие актерские работы, а подлинные открытия характеров.

Таким открытием характера стала панфиловская Инна Чурикова. Уже первая работа актрисы в картине «В огне брода нет» была ошеломляющей. Это было чудо. Вся картина была как бы продолжением, воспоминанием и открытием одновременно. О традиционной для нашего кино теме, о революции, Панфилов рассказал с безоглядной любовью, с могучим темпераментом. Это революция — как ее видели фильмы и книги 20-х годов. Режиссер словно на коне проскакал! А интонация картины задается ее главной героиней — Чуриковой, с магнетизмом ее эмоциональности, с возвышенностью, чистотой и правдой ее страстей. Это актриса, открытая на взлете, на совпадении ее чувств с чувством времени. Оттого и вся картина совершенна по форме.

Считаю чрезвычайно плодотворной для современной актерской школы работу в кино Отара Иоселиани, Андрея Смирнова, Виталия Мельникова, Ильи Авербаха. «Чужие письма» Авербаха представляются мне самыми живыми и необходимыми шагами сегодняшнего кино, ощутимыми шагами эстетики правды. Фильм мне чрезвычайно дорог уровнем проникновения в людские души. Это тончайшие характеры. Здесь не только открытие нового характера и нового актерского дарования — удивительный дебют Светланы Смирновой, но и открытие актеров прославленных, известных. Думаю, Пряхин в «Чужих письмах» — лучшая роль Олега Янковского, актера, плодотворно и интересно работающего в последнее время во многих фильмах.

Вообще, в картине много пластов, этажей. Фильм сделан на уровне настоящей правды. Все, что есть в человеке, режиссер о нем сказал. Глядя такой фильм, хочется думать не об актерах, а о героях. Об актере забы-

А.Герман на съемках фильма «Трудно быть богом»

ваешь. Он сливается для тебя с персонажем, о героях думаешь как о живых людях. Додумываешь их судьбу и то, как дальше сложится жизнь каждого. Ловишь себя на том, сколько еще фильмов можно было бы снять внутри этого кино — и о летчике, и о матери Зины, и о ее брате, и о художнике...

Фильм — процесс, в котором ты выясняешь для себя что-то новое. Выясняешь заодно и себя. Один писатель говорил мне, что настоящий профессионал — тот, кто может написать и стихотворение, и рассказ, и роман и еще — сделать перевод. В этом профессия. Я думаю, он был глубоко прав. Художник не может делать все. Искусство его не в том, чтобы говорить на разные голоса, а чтобы иметь свой голос. Другое дело, что ты сам меняешься во времени и со временем и, надо надеяться, становишься взрослее и мудрее.

Время от времени, особенно перед новым фильмом, я перечитываю то лучшее, что написано моим отцом.

Десять лет назад я побоялся приблизиться к лучшим его повестям — «Подполковнику медицинской службы», «Лапшину», «Жмакину» или «Рассказам о Пирогове». Хотя, когда отец был жив, он уговаривал меня попробовать сделать в кино именно эти вещи. Тогда я взялся за наиболее слабую его повесть. Сейчас, по прошествии многих лет, мне очень хочется поставить его повесть «Лапшин» — это история прекрасного доброго человека, милиционера по профессии, который влюбился в артистку. А она так и не узнала, что он ее любил. Это история о несчастной любви, прекрасная и талантливая, как все лучшее, что написал Юрий Герман.

Сейчас я надеюсь снять еще одну картину с Константином Симоновым — «Экипаж», историю экипажа танка Т-34, точнее, многих таких экипажей на войне и в первые послевоенные годы.

А потом — «Лапшина». Мне почему-то кажется, что я ощущаю, как это сделать, как никто другой, — ощущаю не только то, что написал отец, но и то, что он думал, что чувствовал, что осталось за границами повести. Мне кажется, что его любовь, бережность к людям, его героям, мне дано почувствовать, а это колоссально важно в работе. Мы чувствуем жестче, чем отцы. Но правду отцов храним. В ней истоки нашей нравственности — творческой и человеческой.

Нравственным началом на нашей студии «Ленфильм» был Григорий Козинцев. Его очень не хватает. Он был признанным мастером и при этом человеком нелицеприятным. Мог сказать и говорил другому режиссеру всю правду без скидок на обиды. И уже трудно было, даже невозможно, после уничтожающей оценки Козинцева думать: а я все равно снял талантливую картину. Мастера старшего поколения помогали и помогают нам, так что мы даже считаем это как бы естественным, само собой разумеющимся. Мы ведь знаем, что Герасимов или Хейфиц пойдут и поговорят о тебе и защитят. Найдут время и силы. При этом вот что странно. У нас нет привычки обращаться за помощью к своим сверстникам, хотя среди нас тоже уже есть люди заслуженные. В нас есть равнодушие и холодность. На «Ленфильме» сейчас ощутим элемент режиссерского братства, но настоящей привычки к нелицеприятному разговору нет. Мы все хорошо знаем, что правда в отношениях и оценках необходима как человеческий и творческий критерий. Но мы отводим глаза, мы умные: лучше я его похвалю, на что ему моя правда, все равно он с этой правдой лучше снимать не будет. А художнику надо, чтобы кто-то сказал ему правду. Кто-то, кому ты веришь. Козинцеву верили, хотя он был беспощаден.

Существует странная «шагреневая кожа» в жизни художника. Такая ловушка для самого себя. Дай, думает, сниму сейчас как-нибудь, для денег, для упрочения положения, а потом уж буду снимать по-настоящему. Я наблюдал это уже несколько раз. «Как-нибудь» — значит, режиссер в своем мозгу спрямляет сложные человеческие отношения. Так он года два «поспрямляет», а потом уж, смотришь, не может делать ничего другого — в мозгу образовались устойчивые связи стереотипа.

Так, один из наших студийных режиссеров, человек способный, не взял на картину прекрасного оператора, прямым текстом сказав ему: понимаешь, мне сейчас нужно по-быстрому лудить картину, а ты будешь мне мешать своими художествами. Это, как правило, начало конца. И наоборот, если режиссер сохраняет внутреннюю цельность и нравственность, он даже без выдающихся данных работает хорошо.

Для нас не так уж трудно быть нравственными, потому что это не просто наше идеальное желание. Нравственность существует вокруг нас. Она в традициях русского и всего советского искусства. У нас огромная страна, прогрессивный общественный строй, умная интеллигенция, замечательный народ. Кино наше идет рука об руку с обществом, не оглядываясь на него высокомерно и не плетясь у него в хвосте.

И все же между реальной жизнью и сегодняшним экраном существует разрыв, расстояние, которое нам надо сократить. Это сложная проблема, в ней много аспектов. Многое не только от нас, художников, зависит. Многое вообще может решаться лишь с небольшой временно́й дистанции. Но для нас это все та же проблема *приближения к правде.*

Зритель наш становится взыскательнее. Разнородность классов сужается. И все же зритель очень неоднороден. Привычка к стереотипу у него сильна. Жажда романтизации, украшения жизни — тоже, ибо труден, мучителен путь правды и познания и сладостен путь легенд.

И хотя нам не грозит кассовое несчастье Запада — искусство у нас поощряется, — нам нужно, не идя у зрителя на поводу, думать о нем, будущем. Фильм, который не смотрят люди, — это парадокс. Фильм «Двадцать дней без войны» неважно прошел в прокате. И мне это горько. Я об этом думаю. Мне ведь казалось: раз это мне близко, значит, должно быть близко и другим. Но для меня — это время моих детских воспоминаний, а для зрителя до тридцати лет — основного контингента кинотеатров — это уже время вне его личного опыта. Для восприятия это важно. И все же я верю, что наш зритель эмоционально прошибаем, если мы будем настойчивы и бескомпромиссны в нашем движении к правде. Успех «Рублева» при повторном прокате подтверждает это.

Молодые кинематографисты сейчас находятся в хороших условиях. Способных людей отыскивают, любят, холят, ласкают, носятся с ними. Стоит хоть немного проявить себя, и человек получает работу. Как мы все рады, когда появляется способный режиссер. Хотя это бывает и редко.

Я не верю, не разделяю ту точку зрения, что кино приходит в упадок, что все, мол, было кино, а сейчас... Это, на мой взгляд, не так. Если ориентироваться не на общий уровень, который всегда был примерно одинаков, а на наши достижения и удачи, то видно, что наш кинематограф не утрачивает, а набирает высоту, умнеет на глазах. И это его завоевание — завоевание нашего времени, нашей нравственности.

1979, № 2

вновь привыкли к темноте, они разыскали опознавательные знаки аэродрома. Наконец-то мы сели.

Через ликующую Москву, через улицы, запруженные народом, я повез на киностудию коробки с бесценной пленкой.

1968, № 5

Юлий Райзман

Режиссура — ее проблемы и трудности

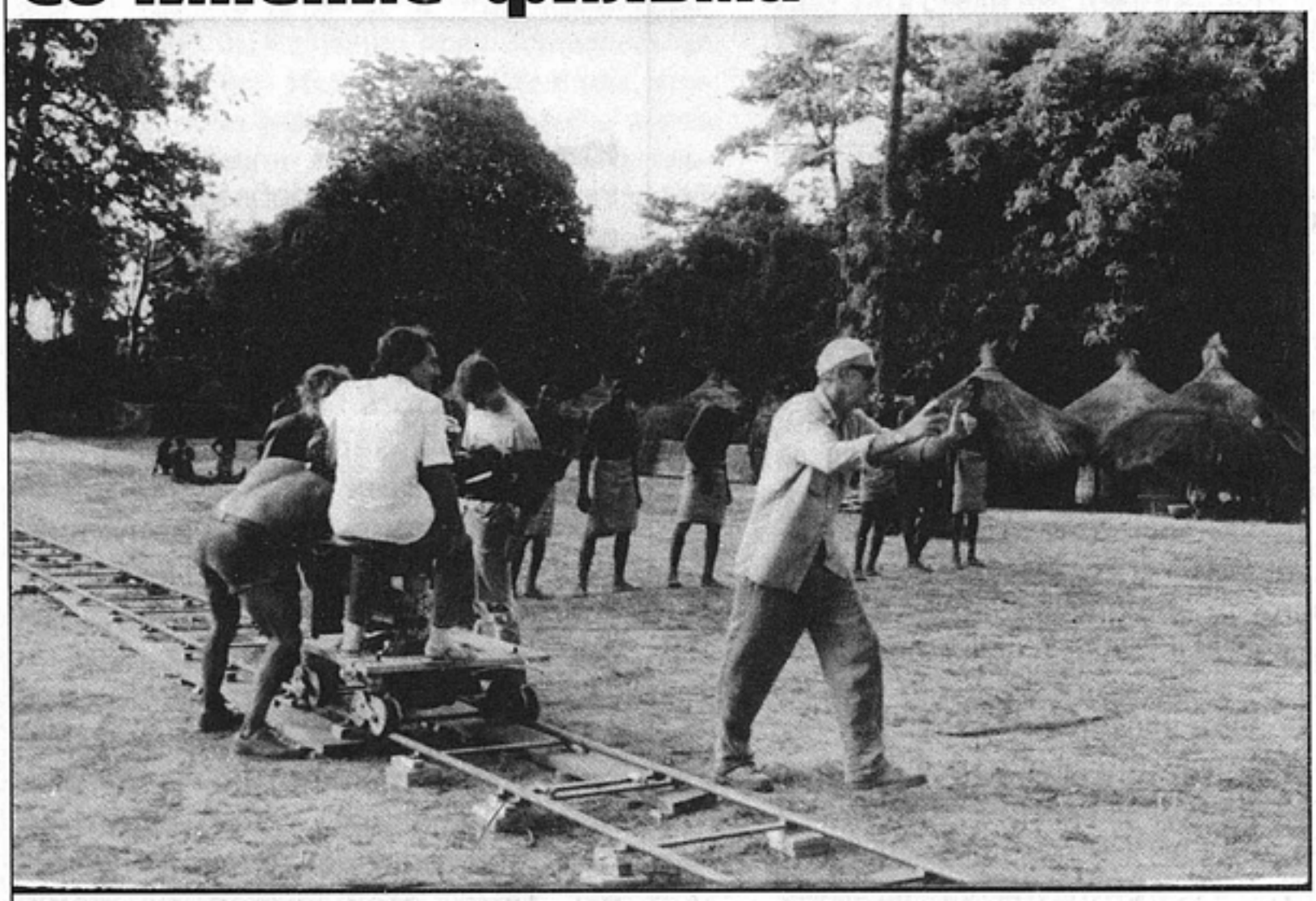
Недавно мне с группой режиссеров пришлось подряд смотреть несколько зарубежных фильмов — лучших из массового потока западной кинопродукции. Мы видели картины высокого класса. Думаю, что к тому, как они поставлены, следует внимательно присмотреться. Для примера хотелось бы взять некоторые сцены из картины «Последний киносеанс» и поговорить о том, как они режиссерски решены. Пусть мой выбор не покажется странным, поскольку у нас иная нравственная проблематика, иная эстетика. Меня в данном случае интересует прежде всего режиссура как таковая.

В сценарии, наверное, было кратко записано: происходит сближение героев. Но снято оно в фильме отнюдь не кратко, а с множеством точных и тонких психологических подробностей, которые поднимают эти «рискованные» и в этом смысле трудные эпизоды до высокого драматизма.

Юноша, почти мальчик, приходит к немолодой женщине. И возникает момент их первой близости. Мастерство режиссера позволяет так выстроить эпизод,

ОТАР ИОСЕЛИАНИ

Сочинение фильма



БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАТЬЯНА ИЕНСЕН

Татьяна Иенсен. В одном из интервью вы обмолвились, что, снимая фильмы, задаетесь целью не рассказать зрителю некую историю, а показать.

Отар Иоселиани. Ну что такое «не рассказывать»? Это значит, что с экрана никто никого не информирует, никто никому ничего не сообщает, не доводит до сведения в готовой словесной форме. Например, в кадре три человека мирно разговаривают, и это должно быть понятно зрителю. Или возникает более развернутая сюжетная мизансцена, и мы понимаем, что между ними произошло то-то и то-то. Или — эти три человека ссорятся, и нам понятно, что они ссорятся. Во всех этих случаях они произносят слова, но язык, на котором они говорят, может быть нам и неизвестен. И даже если исключить наличие перевода, то мы ничего не теряем в восприятии происходящего на экране, скорее, наоборот — оттого, что не понимаем конкретную банальность произносимого текста, взаимоотношения этих трех кажутся более содержательными. Но, конечно, каждая такая «картинка», о которой я говорю, должна нести в себе четкий конкретный знак того, что произошло. Здесь недопустима многосмысленность.

Кроме того, «картинка» должна строиться по принципу музыкальной фразы. Она должна содержать в себе какое-то настроение, какое-то состояние. Но когда кадры внутри себя не музыкальны, то даже если монтировать их по принципу киноязыка, наращивать драматизм из сочетания изображений — тикающие часы, падающие капли воды, ледоход и т.д., — они будут просто сухими символами, блоками, выражающими некую потенцию авторской мысли, а не вбирающими в себя плоть и кровь художественного образа. На мой взгляд, и в «Броненосце «Потемкин» такие вещи, как лев сидящий — выстрел — лев вскочивший или раскрашенный красный флаг на флагштоке корабля, — несут в себе чисто знаковую, жесткую информацию и только. Но там такой принцип подачи материала служил определенным идеологическим идеям, ими был оправдан, и в силу этого действен. В условиях иного художественного метода такие средства киноязыка недостаточны.

Т.Иенсен. А какие средства киноязыка вы для себя считаете искомыми? Вот вы говорили о

что из этой сцены извлекается максимум для характеристики героев.

И сделана эта интимная сцена, я бы сказал, даже целомудренно.

Как просто можно было снять этот эпизод, прибегнув к привычному затемнению. Не показывая лиц героев, их взглядов. Но тогда бы мы не поняли ни этих людей, ни финала картины. «За кадром» остались бы те трудные чувства, которые они испытывают. Но ведь именно для раскрытия этих трудных чувств и была так необходима эта сцена!

Режиссеру нужно было не просто показать, что произошло, показать еще одно событие в сюжетной цепи фильма. Ему важно было как бы изнутри увидеть героев, понять и раскрыть душевные движения людей.

И так же психологически точно сделана последняя сцена, когда юноша после разрыва снова возвращается к этой женщине. У нее сначала взрыв негодования, нежелание его видеть. А потом он берет ее руку, и она постепенно успокаивается. Эта длинная молчаливая сцена — без единого слова. Хотя мы видим, что женщина несколько раз пытается что-то сказать, но не говорит. Мы же следим за каждым движением ее лица, выражением ее глаз.

Конечно, для того чтобы эпизод этот прозвучал столь сильно, надо иметь очень хороших актеров. Но ведь сначала нужно было, чтобы *режиссер увидел* эту сцену, представил ее в мельчайших подробностях и поставил бы перед актерами эти задачи — иначе актеры ничего сделать не смогли бы.

Между тем мы часто предаем забвению возможность снять подробнейшим образом целый эпизод без слов. У нас слишком часто вся нагрузка ложится на

«картинке», в которой слово должно играть подсобную роль, с чем это связано?

О.Иоселиани. К сожалению, мы знаем очень мало произведений собственно кинематографических. Как правило, экранные произведения основаны на сюжетном развертывании действия во времени и пространстве. С самого своего рождения кинематограф попал под влияние традиционных, давно сложившихся искусств — литературы и театра. Правда, поначалу первые кинематографисты довольствовались тем, что можно просто снять, как едет поезд, как разбивается чашка, распадаясь на куски, как дует ветер и клонит деревья, то есть они занимались собственно киноискусством. Но потом, чтобы эти первые пробы экранной жизни получили рыночную стоимость, приобрели своего зрителя, начались поиски иных путей. И кинематограф, вместо того чтобы создавать и вырабатывать свой язык, обратился к уже известным приемам занимательности, в совершенстве освоенным театром и литературой. Я, конечно, говорю, намеренно все упрощая и обобщая, так как меня сейчас интересуют не частности, не конкретная история, а сложившаяся в результате всего зависимость кинематографа от определенного набора литературных приемов: хитроумные, разветвленные сюжетосплетения, кульминационные всплески, интригующие развязки и т.д. и т.п. Но литература (а в большинстве случаев просто заурядная беллетристика) не есть краеугольный камень кинематографа. И хотя о возможностях киноязыка, о возможностях киноиероглифики, о знаковой системе кинематографа давно и много говорится, но на практике на зрительский суд чаще всего представляется традиционное развитие фабулы. И, как правило, сверхзадачей таких фильмов становится выстраивание сюжета, который ничего больше того, что можно рассказать словами, не дает, будешь ли об этом говорить или показывать — не важно, результат воздействия один и тот же. А кинематограф потому и назван десятой музой, потому и является особым искусством, что язык его высокохудожественных произведений нельзя переложить на язык слов. То есть, конечно, можно, но это будет гораздо проще, спрямленнее, немощнее. Неравновелико, неадекватно тому, что было выражено на экране. Ну, например, какой смысл описывать и толковать фильмы Рене Клера. Поющие люди на улицах Парижа. Дождь. Два человека смотрят на проходящую женщину. Ноги влюбленной пары, идущей по брусчатке. Двое, которые раньше любили друг друга, но теперь разлюбили, танцующие танго. Пьяный человек, сидящий в кафе, который все время ставит одну и ту же пластинку, то есть миры, миры, миры... Или у Виго в «Аталанте» мальчик, который ходит за влюбленными с граммофоном. Формально, казалось бы, однозначный символ, но символ чего? Что-то в этом есть такое, что не опишешь словами. Или у Барнета в фильме «У самого синего моря» — два человека в плохом настроении, жующие лимон...

Это все чистые «картинки», о которых я уже говорил. Но существует кинематографический язык более мизансценного порядка. К мизансцене обычно прибегал Чаплин. В его фильмах действие выражается не языком «картинок», то есть сугубо кинематографически, а языком мизансцены, который ближе к театральному способу выражения. Но такой приближающийся к мизансценному языку метод повествования тоже необходим в кино, и в каком-то длинном куске ты вынужден разыгрывать взаимоотношения героев — кто на кого как посмотрел, кто как промолчал, кто как отвернулся, кто как склонил голову. А потом все это надо организовать во времени. Однако самое главное в плане кинообразности, чтобы все куски внутри себя были мелодичны и несли в себе собственное отношение к объектам, которые изображаются. И здесь абсолютно все равно — будут ли это люди или деревья, камни или кони. Какие бы объекты ни были, они становятся равнозначными в выражении заключенной в них мелодичности.

Т.Иенсен. Как в «Пасторали»...

О.Иоселиани. Да. Как в «Пасторали»: спокойное утро, куры, индюшки во дворе, редкий дождь — непонятно, то ли он есть, то ли его нет, — рождают у всех ассоциации ностальгические. А ряд таких кадров, «картинок», соединенный с небольшой, самой простой мизансценой, дает некую фразу киноповествования. В хорошо известном каждому, ностальгическом рождается новый сложный звук, который никак не выразишь словами, не уловишь его смысл. А что, собственно, произошло? Да ничего не произошло. Люди проснулись, сели завтракать, ушли на работу. Актеры никак не могли понять, когда же наконец они будут играть, потому что их просили — спустись оттуда, пойди туда. Но ведь это еще не мизансцена, когда актерам вменяются некоторые отношения друг к другу и предлагается их разыграть. А если актеру надо или пройти оттуда сюда, или нарубить дрова под дождем, или вывести коров утром за ворота, или сделать гимнастику, иными словами, совершать самые простые, обычные вещи, то актер про себя знает, что он еще не вступил в стадию игры и живет на экране не в образе какого-то персонажа, а сам по себе. Работая над «Пасто-

ралью», мы с радостью обнаружили, что мегрельский диалект непонятен для двух третей населения Грузии, потому что таким образом мы избавились и для этих двух третей, не говоря уже о русском зрителе, литовском, эстонском, от проблемы придавать нейтральный смысл конкретному разговору. Поэтому когда по сюжету актеры должны были говорить о чем-то конкретном, чтобы при этом они вели себя перед камерой нормально и естественно, мы репетировали с ними какой-то диалог, который никакого отношения к действию не имел. Например, эпизод на мельнице. Шумела вода, крутился жернов, сидели два парня, музыканты, крестьянская девочка и о чем-то беседовали. Мне же было нужно, чтобы они ее заставили о чем-то задуматься, чтобы они ее расшевелили, чтобы она заволновалась. Я сказал ребятам, чтобы они расспрашивали девочку про ее школьную программу.

И мы снимали длинный-длинный кусок, минут пять-десять, не записывая звук. Потом, просматривая этот материал, я выбрал из него небольшой отрезок примерно на минуту, наиболее выразительный, где все, что необходимо для развития образов героев, проявилось на физиономиях актеров, где между ними возник контакт. А возник он, благодаря тому что эти трое сидели и рассуждали о вещах естественных, о вещах, им хорошо известных. Однако так как они о чем-то своем разговаривали, то нельзя же было на их разевающиеся рты наложить музыку, идущую с неба. Надо было их заставить говорить что-то такое, что не испортило бы общего состояния данной «картинки». И тогда я перепробовал массу всяких вещей, то есть я укладывал в снятый и смонтированный эпизод разные тексты, которые, не дай Бог, не толкали бы, не двигали сюжет, непосредственно не относились к жизни героев, не касались их взаимоотношений. В итоге мы остановились на тексте известной притчи, предполагающей для каждого слушающего неформальный ответ. Притча о том, что если волк задирает козу, то он поступает аморально, потому что козу должен есть человек. В уста музыкантов мы стали вкладывать такой текст, что вот, допустим, охотник видит в лесу козу, поворачивается — видит волка, он стреляет в волка, ведь надо же выстрелить в волка, чтобы он не съел козу. Так надо или не надо? — вопрос к девочке. А на самом деле они говорили о географии, об истории, об учебниках, как они составлены, что дают читать вне программы. Естественно, этот разговор не подходил, для того чтобы оставить его на экране, потому что он слишком плоский. Если бы мы его так и озвучили или записали

текст. А как иногда важны как раз не слова, а молчаливое переживание, взгляд, передающий рождение мысли, чувства...

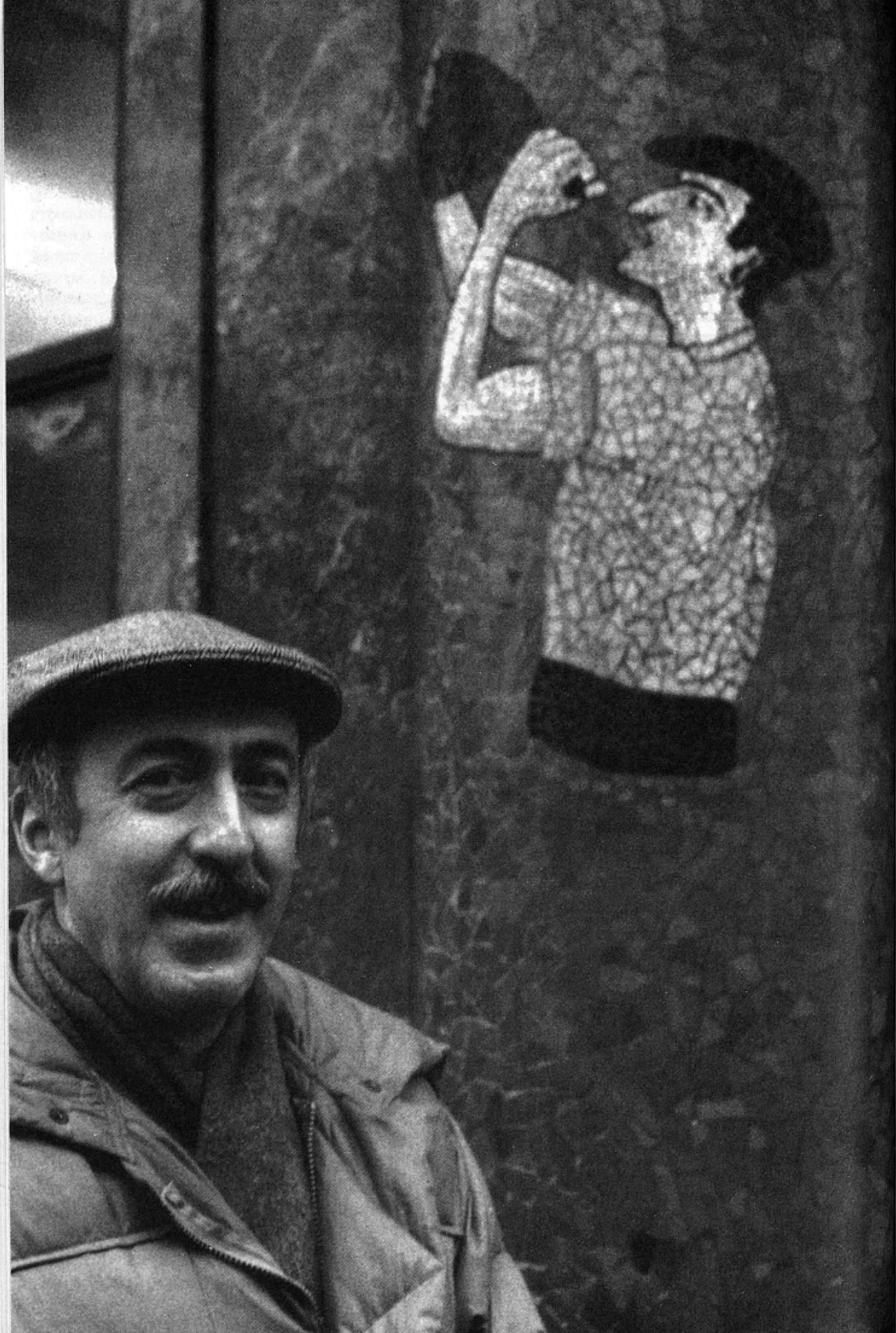
1974, № 7

Михаил Ромм

Заметки о монтаже

В одном из скифских курганов было найдено изображение оленя в очень странной и сложной позе: животное подогнуло все четыре ноги под живот. В течение многих лет вокруг этого изображения шел спор: скифское искусство далеко от стилизованной условности, олень изображен реалистически, почему же он находится в таком странном положении? Одни полагали, что это ритуальный олень, мертвый, другие, что, поскольку он изображен на браслете, ноги подогнуты, для того чтобы изображение удобнее поместилось на узкой пластинке. Но при съемке рапидом выяснилось, что испуганный

олень, убегая стремительными прыжками, в середине прыжка, в его кульминации, на мельчайшую долю секунды принимает именно это положение — прижимает четыре ноги к животу. Наш глаз этого не улавливает, мы смогли увидеть это только через кинематографическое изображение.



синхронно, то он вносил бы в фильм ненужную функциональность, информационность — мол, городские люди интересуются, как в деревне обучают детей. А у нас это не персонажи, это сами актеры, конкретные люди, ни во что и ни в кого не играя, просто расспрашивали девочку про ее конкретную школу. И мне кажется, что, для того чтобы такая сцена состоялась в тех пределах, о которых я говорил, выбранное нами решение вполне соответствовало желаемому результату. Хотя, конечно же, потом было очень трудно найти нейтральный текст, дабы превратить эту немую картинку в звуковую, сохранив взаимоотношения ее действующих лиц и не превратив их разговор в белиберду. Но это уже моя задача. А для них, актеров непрофессиональных, по-моему, естественнее не проговаривать перед камерой чужие тексты, а просто существовать, быть самими собой.

Вообще, в Грузии можно снимать фильмы с непрофессиональными актерами, но дело не только в пресловутом природном артистизме, присущем нации. Понимаете, у нас люди очень любят рассказывать разные истории и все это изображать. И обычно самые хорошие рассказы про то, как сам рассказчик попал в дурацкое положение. Об этом рассказывается очень серьезно, без всякого подтекста — мол, какой я молодец и какие все дураки. У нас не боятся выставить себя в невыгодном свете и не ради красного словца, а ради азарта представления, азарта актерства. Поэтому когда я брал на картину непрофессиональных людей, я каждого из них проверял на одно-единственное качество, которое и называю артистизмом. Чтобы он публично не впадал в стопор, а перед камерой продолжал жить, рассуждать, думать. Поэтому пробы мы проводили под стрекот мотора. Я разговаривал с человеком и смотрел — может ли он в этих условиях вести себя нормально, мешает ему камера, отвлекает его или нет. Вот, например, я сейчас с вами говорю и в основном не замечаю магнитофон, но вдруг иногда вспоминаю, что все, что я говорю, записывается, а это, естественно, не способствует разговору, сковывает его. Зато благодаря ему я все-таки иногда замечаю, что сильно отвлекаюсь от того, что хотел сказать изначально.

Т.Иенсен. Вы начали говорить, как эти «картинки», сугубо кинематографические либо более или менее мизансценированные, надо организовывать во времени.

О.Иоселиани. На этом пути лично для меня главное препятствие — преодоление сюжета. Потому что сюжет — это такая вещь, которая не развивается во времени, он зависает в про-

Скифский глаз, очевидно, был настолько острым, что улавливал и это положение. В этот наиболее яркий момент скачки скиф и изобразил оленя.

Таким образом, кинематограф открыл нам точки зрения, которые были доступны лишь единицам, но отсутствовали у человечества в массе. Рядовому человеку трудно увидеть то, что увидел кинематограф, увидел Хокусай, десятилетиями изучавший полет птиц или движение рыб.

Думается мне, что монтаж тоже позволил увидеть событие так, как не может видеть его никакой глаз. Он позволил так охватить, разъять на части и вновь сконструировать зрелище, как не может этого сделать никакой самый гениальный художник, с самым прозорливым глазом ни в каком искусстве кроме кино.

1959, № 6

Григорий Рошаль

О режиссерском сценарии

В «Большой семье» есть один великолепный атрибут: портрет женщины в рамке. Муж берет портрет жены и любуется деревом рамки, но отнюдь не женой... В данном случае этот портрет — не просто реквизит, а атрибут, раскрывающий сложный комплекс отношений, возникших между мужем и женой.

Или другой пример из той же картины. Женщина уходит навсегда от мужа. Она молча бросает вещи в чемодан, и только. Но, когда крышка чемодана упала ей на пальцы, она разрыдалась. Он помог раскрыться всему затаенному в женщине горю и печали.

странстве и существует как бы сам по себе, независимо от течения художественной реальности. Это не прием временно́го искусства. Вот музыка лишена сюжета, и она, естественно, разворачивается во времени.

Казалось бы, парадокс. Ведь сюжет — это развитие действия, но это развитие жестко закреплено прокрустовым ложем раз и навсегда заданной фабулы — «от и до». И таким образом, развитие тут же оборачивается в свою противоположность — в статику, в зафиксированность, в принципиальную неизменяемость. В то время как музыкальное наполнение кадра (я имею в виду не буквальный звуковой ряд) всегда многозначно и объемно по сути, то есть оно существует во времени, само по себе, развивается, получает разные напластования.

Кстати, если говорить о самой музыке, то ведь она в принципе асюжетна. Меня всегда удивляет, когда применительно к музыкальным произведениям употребляют терминологию, заимствованную у драматургии. Да, безусловно, многие музыкальные формы, и особенно сонатная, драматургичны по своему построению. Сонатная форма, например, заключается в столкновении, развитии двух конфликтующих тем, двух партий, в их противоборстве и в последующем разрешении. Но если бы соната была лишена того глубокого духовного смысла, заключенного в неконструктивном, нерукотворном звучании, который оформляется у художника подсознательно и который является красотой сам по себе, то вряд ли следить второй раз за борьбой каких бы то ни было тем было кому-нибудь интересно. А мы ведь на протяжении своей жизни слушаем одни и те же музыкальные произведения не единожды. Бетховена, при всей известности его «драматургии», мы слушаем бесконечно. Но в музыке есть и такие формы, как фуга или как любое произведение, включающее в себя контрапункт или противоположение, которые лишены конфликтного нарастания драматургической напряженности. У Баха, например, очень редко можно найти постепенное усиление, потом взрыв и спад драматургического начала. У него обычно все ровно развивается, как река течет, как любое природное явление, спокойное, гармоничное в своих внутренних связях. То есть в данном случае не приходится говорить о каком бы то ни было сюжетном построении произведения. Здесь всесильны чисто музыкальные законы развития темы, развития художественного события, лежащего в основе произведения.

Я, конечно, не призываю к тому, чтобы организовывать киноматериал по законам канонизированных музыкальных форм. Они большей частью сложились в XVII — XVIII веках, исходя из какой-то определенной культуры, логики, в основном немецкой, исходя даже из какого-то определенного национального характера. Поэтому они не могут быть всеобщими. Применительно к кино я имею в виду те музыкальные принципы, которые отличают музыку от всех остальных видов искусств и, в частности, от словесных искусств. Музыка умеет быть непереложимой на слова, а кинематограф далеко и далеко не всегда. Кроме того, музыке свойственно то, что лично мне очень дорого, — традиционный, веками проверенный язык формы как организации материала во времени. Например, в рондо тема пронизывает все произведение и повторяется в главном без изменений, а между повторами темы — длинные куски вольного сочинительства, отступления. Но всегда обязательное возвращение к некоему четкому куску, который на каждом этапе, после каждого нового отступления как бы все суммирует и звучит уже в чем-то по-новому, обозначая собой какие-то вехи. Вот было такое состояние, такое настроение, было так-то и так-то, какие-то чувства накапливались, во что-то выливались, и все равно законы жизни неизменны, и мы возвращаемся к тому, с чего начали, то есть мы начинаем с того, чем кончили, и кончаем тем, с чего начали. Обогащенные прожитым, пережитым.

Кроме того, в музыке в чистом виде существует форма вариации, когда ты сочинительствуешь на одну и ту же тему. И все это, заключенное в четкую архитектонику, приобретает для слушателей смысл, который, хоть лопни, никогда на слова переложить не сможешь.

Т.Иенсен. То, что специфика киноязыка — в словесной непереложимости — это, кажется, уже ни у кого не вызывает сомнений, но когда вы настаиваете на том, что по возможности надо вообще избегать значимое слово, идущее с экрана, то здесь ваша категоричность мне кажется преувеличенной. Быть может, это просто отрицательная реакция на ту литературщину, которая заполонила экран, реакция на ту исторически сложившуюся ситуацию в кинематографе, когда его поэтика теряет свою уникальность? Но если говорить о чистой специфике кинообраза, то ведь он соединяет в себе разные эстетические категории, в том числе и словесный ряд как самостоятельный и как подчиненный общему компонент. Просто для какого-то режиссера

он становится более существенным, для какого-то менее.

О.Иоселиани. Да, я понимаю, о чем вы говорите, но, вместе с тем, если посадить двух людей для того только, чтобы следить, что они друг другу скажут, для чего тогда их показывать? Чтобы у зрителя прибавилось немножко информации от лицезрения того, что отразилось на челе высоком, когда один из этих двоих говорит другому такую-то фразу? Но тогда это видимое изображение становится простой адаптацией литературного текста и тем самым начинает играть служебную роль.

Мне кажется, что во всем накопленном кинематографом материале, по крайней мере лично для меня, уже сложились какие-то принципы отбора кадров, которые киновыразительны, и кадров, которые сугубо функциональны, выполняют подчиненные, не относящиеся к киноязыку задачи. Если вы помните, в фильме Годара «Жить своей жизнью» есть эпизод, где проститутка сидит в баре и беседует с каким-то пожилым священником. Они о чем-то там говорят. О любви, о жизни... Сочетание образованности и опыта придает его словам вес. По всему видно, что он очень умен. Он говорит, не открывая для себя какие-то истины, а просто преподносит ей то, что знает, а она, будучи абсолютно темной, невежественной, но тоже имея какой-то свой жизненный опыт, то возражает ему, то находит что-то общее и соглашается, то пытается понять, применить к тому, над чем и сама задумывалась. И здесь никакого значения не имеет, о чем непосредственно они говорят, то есть в чем предмет их разговора. Мне рассказывали, что Годар просто посадил свою героиню с каким-то симпатичным пожилым человеком, сильно ему понравившимся, чтобы они поговорили на заданную тему. При этом Годар дал актрисе наушники и подсказывал, о чем надо спросить, что сказать, так как он не надеялся, что она сможет сама повести этот разговор. Таким образом, практически со священником беседовал Годар. Но ему было важно, чтобы на наших глазах рождалась мысль, рождалась реакция, происходил диалог. Конечно, в данном случае слово имеет некоторое значение, так как возникает пульсация мысли, чувства и все это тут же фиксируется на пленку, что совершенно невозможно при адаптации заранее написанного текста. Тем самым рождается «картинка» в том смысле, о каком я уже говорил! «Картинка» — как два человека о чем-то серьезно беседуют. И вот это уловленное и зафиксированное состояние героев на экране гораздо выше содержания их беседы.

Чемодан здесь не реквизит, а атрибут.

Таким образом, атрибут — это выделенный из реквизита предмет, несущий значительную смысловую нагрузку и помогающий раскрытию характера и отношений между персонажами. Найти такой атрибут можно только при тщательной разработке режиссерского сценария и при большой репетиционной работе с актерами.

...Мы часто говори о музыкальной паузе, но очень редко употребляем термин: цветовая пауза. Между тем это одно из сильнодействующих средств выразительности.

У Эйзенштейна во второй серии «Ивана Грозного» так была сделана сцена вакханалии — она полна безумия, бегающих цветов — целый вихрь цветов. Вся картина была не цветная, и только вакханалия решалась в цвете. Фантасмагорический цветовой калейдоскоп беспредельно обострял тревожность заговора против Ивана, и вдруг наступала тишина. Все становилось монохромным, и на экране крался убийца. Выразительность этой цветовой паузы была воистину трагической.

Мы не вводим в цветовом кино надписи, считая, что это дурной тон. Между тем в некоторых картинах чудесно работают такие монохромные заголовки-надписи (например, в «Красном и черном»). Что это дает?

Т.Иенсен. В каком смысле выше?

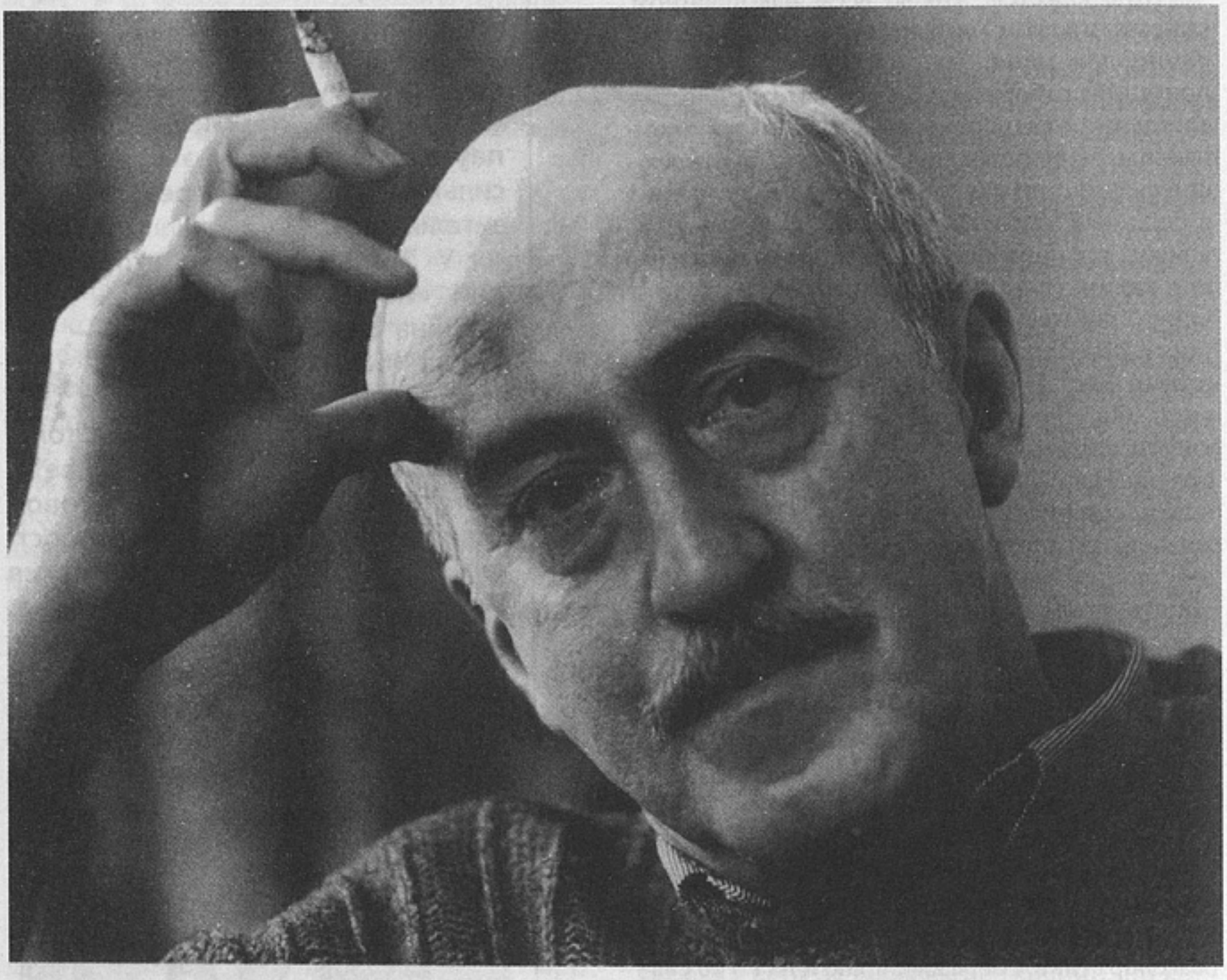
О.Иоселиани. Оно дает фильму Годара новое наполнение, в силу чего мы начинаем лучше понимать эту женщину, способную на такие душевные движения, которые мы наблюдаем. Мы видим, как она думает, сомневается, спрашивает, как она может быть внимательной к другому, а нас интересуют именно эти ее душевные возможности.

Т.Иенсен. Может быть, я ошибаюсь, но, по-моему, вы просто против прямо направленной речи, а переносите свое неприятие к ней, ра-

О.Иоселиани. Правильно, правильно.

Т.Иенсен. Ведь и в жизни мы говорим друг с другом Бог знает о чем, при этом чаще надсмысловое, надсознательное общение гораздо богаче того, что мы в состоянии сказать друг другу непосредственно. И только в том случае, если возникает контакт, мы можем довести до уровня сознания, что с нами происходит, а можем и не довести. И в жизни, по существу, мы говорим друг с другом редко.

Более того, мы далеко не всегда по назначению пользуемся словом для выражения на



зумеется, не на практике, а вот как сейчас — на словах — на все речевые пласты киноязыка. Но ведь существует так называемая косвенная речь, которая формально не связана с происходящими событиями, с сюжетным развитием, которая впрямую не выражает душевные движения героев, однако позволяет доводить до зрителя самые глубинные внутренние связи происходящего на экране. Конечно, экранное слово не должно главенствовать, оно должно иметь иную нагрузку, чем, как правило, имеет. Быть более косвенным.

ших чувств на сей момент — но слово в нашем обиходе незаменимо. Видимо, и кинематографу, который, как любое искусство, создает новую реальность, без слова не обойтись. И дело тут, наверное, не в том, мешает ли слово как таковое, а в том, что его использование, его применение, его функции совершенно не те, какие оно должно иметь в сегодняшнем кинематографе.

О.Иоселиани. Ну, пожалуй, да, пожалуй, да.

То есть я с самого начала протестовал только против того, что словесная информа-

ция становится незаменимой в движении экранного действия. Когда фильмы удаляются от кинематографического способа выражения и в этом смысле, независимо от жанра, становятся как один похожими на детективные, в которых, например, в принципе невозможно импровизировать диалоги, а все сводится к воспроизведению уже написанного текста. И как бы актеры великолепно и многогранно ни играли, все это приближает нас только к сюжету, к литературе, к мизансцене, к театру... Поймите меня верно, я, разумеется, вовсе не против литературы или театра, но мне думается, что у кинематографа свое назначение. Кстати сказать, в фильме Глеба Панфилова «Прошу слова» в эпизоде, где председатель горсовета измеряет мост швейным сантиметром, на мой взгляд, достигнута искомая смесь мизансценной и кинематографической образности, а в эпизоде производственного совещания она не достигнута. Мне кажется, он был бы куда лучше, если бы режиссер предложил своим актерам импровизировать диалоги. Невооруженным глазом видно, как актеры проговаривают данные им реплики, как отвечают друг другу, выдерживая «нужную» паузу. Когда на экран выносится вот такая искусственность выученного текста, то я сразу же понимаю, что имею дело с некими внешними силами, толкающими заданный сюжет, и лично мне становится уже не так интересно. Потеряв доверие к реальности, творимой на экране, я перестаю быть в нее погруженным.

Кроме того, есть фильмы, их, конечно, крайне мало, очень сильные по киноязыку, но в которых герои нагружены каким-то конкретным, сложным и чуть ли не философским текстом. На мой взгляд, в таких произведениях искусства возникает некоторое противоречие, несогласованность между тем, что происходит на экране визуально, и тем, что говорят актеры.

В «Аталанте» Жана Виго выражены самые глубокие мысли о существовании человека на земле, но они ни разу не сказаны сами по себе, не произнесены.

Т.Иенсен. Как известно, мысль несказанная гораздо короче, чем та, которая высказана вслух, потому что когда человек начинает ее выражать, она расходится, как круги по воде от брошенного камня, и эти круги забирают все новые и новые смежные области. И вот уже пошла работа самой мысли, ее ход, ее самовоспроизводство. Поэтому если ты не формулируешь в открытую уже готовое, а позволяешь мысли свободно развиваться, то в зрителе это рождает и ее чувственное восприятие,

Новый отсчет цветового впечатления. Иногда очень важно успокоить, чтобы дать потом новый удар.

Представьте себе монохромную надпись: «Город уже спал». И после такой надписи вы даете стремительный полет ярко-цветных пятен, подчеркивающих иронию надписи. Пятна оказываются то пенистым платьем танцующей на эстраде девушки, то фарами мчащихся автомобилей, то огнями мечущихся реклам, то крупноплановым пятном подведенных глаз, накрашенных губ и щек. Содержание надписи даже при одноцветном решении придало бы контрастность этому куску, но многохромность ее и цветовой контраст с пестро решенными кадрами еще больше подчеркнули бы иронический замысел постановщика.

1956, № 10

Эльдар Рязанов

Эти несерьезные, несерьезные фильмы

Я убедился, что комедия — искусство снайперское, что приблизительность режиссерского решения обязательно сказывается на зрительской реакции — не вызывает ожидаемого смеха. Когда зритель смотрит драматический фильм, то неточное решение какого-то эпизода не помешает понять сцену, хотя и оставит к ней равнодушным. Это равнодушное молчание режиссер может даже трактовать как немой восторг. В комедии же тишина, молчание, в котором проходит сцена, означает ее полный провал.

Опыт работы подтвердил, что юмор требует, прежде всего,

действительно далеко не всегда переводимое на язык слов. Правда, конечно, у кого-то рождает, а у кого-то и не рождает, так как процесс самовоспроизводства проживания идеи не обусловлен процессом самовоспроизводства ее развития.

О.Иоселиани. Да, но при чем здесь слово?

Т.Иенсен. Слово так же при чем, как и ни при чем, оно может быть при чем, если режиссеру небезразличны, как вы говорите, «философские тексты», а может быть и ни при чем, если его не заносит так высоко.

О.Иоселиани. Может быть при чем, а может быть и ни при чем... Тогда, скорее всего, ни при чем, если ты занимаешься кинематографом.

В моем случае это так. Короче говоря, на мой взгляд, сообщать с экрана, допустим, что кто-то видел жену кого-то, которая целовалась с кем-то, или пускаться в серьезные глубокомысленные рассуждения на отвлеченные абстрактные темы — в равной мере не способствует кинематографическому способу выражения. Кроме того, что мешает мысли, высказанной вслух на экране, быть соразмерной самой себе? В мысль надо вчитаться, вдуматься, согласиться или не согласиться с ней, взвесить ее, проанализировать, запомнить и т.д., и т.д., то есть обжить ее по-своему. В кинематографе сказанная мысль всегда принадлежит какому-то конкретному существу с конкретными глазами, конкретными устами... Она бывает убедительной или неубедительной в силу убедительности или неубедительности той личности, которая ее произносит. И по-моему, для выражения общей идеи куда продуктивнее использовать сами соотношения действующих сил, внутрикадровые состояния, чем вкладывать в чьи бы то ни было уста какую бы то ни было умную мысль. Любая мысль, сказанная с экрана, становится плоской, превращается в банальность. Она имеет вид истины в последней инстанции, и поэтому чем более она серьезна, тем тривиальнее звучит. Не говоря уже о том, что режиссер должен создать на экране соответственную среду для естественного рождения такой философско-абстрактной мысли, иначе она будет и вовсе инородным телом. Но, в свою очередь, среда в кинематографическом произведении всегда бывает частной, конкретной и тем самым лишает абстрактную мысль ее всеобщности.

Кстати, о всеобщности. Это, наверное, и есть самое труднодостижимое. С помощью определенных художественных средств, свойственных только тебе, ты фиксируешь на пленке некое состояние, и при этом твоя главная задача — реконструировать нечто, несущее в себе всеобщность. Это «нечто» не обязательно должно быть выражено в глобальных формах, это может быть какая-то деталь, которая у зрителя должна вызвать целую волну ассоциаций. И хотя ты не копируешь действительность, а воссоздаешь (то есть снимаешь что-то здесь, что-то там, что-то выхватываешь из общего потока жизни, превращая все это в монтажные фразы, сопоставляя разные жизненные явления), тем не менее когда в ней проступает не частное, а всеобщее, вот тогда рождается ни с чем не сравнимое ощущение собственно жизни на экране, жизни как таковой.

Т.Иенсен. Как правило, в кинематографе две крайности: либо, принимая вашу условную терминологию, фильм «рассказывает», либо он концептуален. О первой крайности вы уже говорили, мне бы хотелось сказать о второй, когда произведение подчинено волевому целенаправленному диктату авторской сверхзадачи. Но жесткая концепция спрямляет художественное начало, все сводит к заданному, подгоняет под нечто рациональное, отмеренное. А вот в вашей «Пасторали» экранная жизнь рождается как бы по законам саморазвития.

О.Иоселиани. Я надеюсь, что это так. Режиссеру по возможности необходимо избавляться от концепций, от тенденциозных идей.

Т.Иенсен. А в чем в таком случае смысл монтажа? Ведь в нем, как ни в чем другом, проявляется явный режиссерский диктат?

О.Иоселиани. Обычно снимаешь гораздо больше, чем потом монтируешь. Когда мы в первый раз склеили «Пастораль», то она была на две серии, а потом я все перемонтировал. У каждого снятого материала есть свой единственный строй, который просто надо найти. А для этого сначала этот материал надо очень внимательно рассмотреть, чтобы найти всему свое место. Надо увидеть, куда он сам тянет, чего требует. Вот еще почему сугубо сюжетный кинематограф, в общем, лишен такой возможности, все происходящее должно идти одно за другим, событийный ряд не терпит перестановок. А на мой взгляд, в монтаже режиссер должен иметь возможность перестановки очередности эпизодов по линии усиления общего звучания, то есть от меньшего к большему или, наоборот, от большего к меньшему, смотря чего требует сам отснятый материал. Поэтому я к монтажу отношусь как к игре, которая тебе задана, как к задаче, которую надо решить. Знаете, когда из фигурных кусочков выстраивается мозаика. Каждому кусочку надо найти место, только тогда вся картина

обретает свою форму. Иногда бывает, что снятый тобой материал выстраивается не так, как ты себе представлял, и никак иначе, тогда ты уже являешься почти и не автором. Вернее, соавтором. А все привходящие обстоятельства, которые толкали тебя на то, чтобы получился именно такой материал, весьма таинственны и не всегда поддаются дешифровке. И в результате возникает чувство, будто ты не волен в том, что произошло, — фильм выстроился сам собой, а ты просто не мешал ему в этом, не мешал проявляться тому внутреннему закону, который, оказывается, уже был заложен (все те же «не знаю откуда», «не знаю почему», «не знаю как») в отснятом материале. Но я, конечно, сейчас все усугубляю. На самом деле все этапы создания фильма — режиссерская разработка сценария, выбор актеров, работа с ними, выбор места съемки, сами съемки, монтаж, озвучание, — все это, разнохарактерное, имеющее свои права, диктующее свои условия, в основном, безусловно, согласуется с общим смыслом и определяется авторским ви́дением художественного целого. На каждом этапе ты делаешь соответствующие выжимки, извлечения из всей проделанной работы, которые нанизываются на стержневую идею, ради коей ты и начал данную картину.

И в итоге готовый фильм является документом, свидетельствующим, какими средствами, субъективными и объективными, ты располагал, для того чтобы организовать стихию отснятого материала именно в такую единственно возможную, связанную последним действием художественную реальность.

Ну, по-моему, я с лихвой ответил на ваш вопрос. Хотя, как известно, монтаж бывает не только покадровый, поэпизодный, но и внутрикадровый. Например, десятиминутный фильм Паскаля Обье «Спящий» целиком снят по принципу такого монтажа. Ничего другого, кроме того, что на лесной поляне под деревом лежит человек, в фильме нет. Но сначала мы видим эту поляну с высоты птичьего полета. Умиротворенный покой природы и человека в ней. Потом камера медленно-медленно начинает приближаться к спящему, и в последний момент в финальных кадрах мы вдруг понимаем, что этот человек мертв. Вот типичный пример, когда действие фильма раскручивается с помощью внутрикадрового монтажа. Но, к сожалению, чаще бывает наоборот, даже эпизоды, снятые по принципу покадрового монтажа — например, пейзаж, дождик, девочка, — не объединяются в какую-то языковую фразу и тем самым не имеют смысла.

Т.Иенсен. С проблемой монтажа сопрягается проблема ритма. Что вы думаете о ритме?

О.Иоселиани. Когда мы поймем, какое место

ясности мысли и четкости формы. Иными словами, для того чтобы донести до зрителя мысль, нужно выразить ее конкретно, точно и естественно. Коль скоро тебе нечем рассмешить зрителя — в комедии свою наготу не удается прикрыть загадочным, псевдомногозначительным фиговым листком. Если зритель начнет разгадывать художнический ребус, он уже никогда не рассмеется.

Мне стало понятно, что не надо пытаться во что бы то ни стало рассмешить зрителя — он этого не любит. Когда зритель видит на экране актера, который строит ему рожи, он наверняка не улыбнется.

В комедии, наконец, чрезвычайно важны ритмы, смена разных ритмов. Комедия не терпит аморфности, бесформенности. Когда фильм идет в стремительном темпе, успеваешь сказать вдвое больше, чем тогда, когда действие развивается вяло.

И последнее — в комедии особенна важна нетерпимость к фальши во всем: в актерских интонациях, в декорациях, в обстановке, костюмах, реквизите и т.д. Потому что в комедии неправда

мстит за себя не только потерей зрительского смеха.

Самое страшное — это то, что вранье в комедии трансформируется в пошлость. Смех часто соседствует с безвкусицей, и поэтому нужно все время помнить о мере и такте.

1973, № 10

каждый кусок занимает в общем контексте, мы поймем и какую он должен иметь длину. Продолжительность событийных, доминантных эпизодов исчисляется по одному принципу; статичных кадров, смонтированных путем простого перечисления, — по другому принципу. Например, мы сняли утро Москвы: дом, крышу, подъезд, улицу... Если монтировать по золотому сечению, то первый кусок будет чуть длиннее, второй чуть короче, третий решен в соотношении с первым куском. А можно монтировать и иначе — чуть нарушая этот принцип или нарушая его до обратного. В зависимости от внутреннего чувства ритма, которое у каждого свое, все эти куски слагаются в единый ритмический рисунок. Но кроме того, что каждый человек живет в своем ритме, обладает только ему присущей манерой поведения, только ему присущим темпераментом, он еще в зависимости от разных жизненных обстоятельств пребывает в разных ритмических состояниях. Однако, конечно же, есть граница, меньше чего или больше чего данный кусок на экране длиться не может. Это все довольно элементарно, но лично я всегда только сам монтирую свои картины, не доверяя никакой наиквалифицированнейшей монтажнице. Так же как мы обладаем с ней разным мировосприятием, разным пульсом, так же мы обладаем и разным ритмическим чувством. Мое творческое состояние и ее творческое состояние расходятся — для нее поведение какого-то актера в отснятом материале будет казаться замедленным, и она при монтаже его «убыстрит», а для меня оно будет казаться ускоренным, и я его всячески буду замедлять. Короче, надо самому прокрутить всю пленку в руках, материализуя в монтаже свои ритмические ощущения. Ведь модуль общего ритмического рисунка у каждого свой. Даже в статичных кусках. Например, если вы просто монтируете яблоко и помидор, то у вас получится такой ритмический рисунок, а у кого-то другого иной. Разделив избранную длину каждого рисунка на те доли времени, которые нам отпущены для проекции на экран 24 кадра в секунду, мы получим условный такт движения кинопленки. Определенные установленные в каких-то общих пределах закономерности этого такта касаются в основном статичных кусков. Если же на пленке движение, то ритм этого движения характеризуется своими единицами и своим рисунком построения. Вообще, к слову сказать, в кинематографе сочетание статичных и динамичных кадров дает поразительные эффекты. Сходные с теми, которые происходят, когда мы рассматриваем произведение архитектуры во времени. Когда мы обходим какое-либо здание, то угол, под которым мы его видим в середине осмотра, и угол осмотра к концу создают рисунок из перекрывания плоскостей. А они, в свою очередь, будучи развернуты нами во времени при выбранном темпе движения, по мере их прохождения, по мере наложения одной плоскости, одной формы на другую рождают сходные с музыкальными вариации на тему. И в результате в какой-то точке пересечения этих плоскостей — уход в глубокую перспективу. Если продолжать сравнение с музыкой, то уход в перспективу можно считать аналогичным звуковысотному построению, а окраску здания аналогичной тембру и т.д.

Такое развертывание архитектурного сооружения во времени, его рассмотрение с точки зрения временно́го музыкального раскладывания создают ритмический рисунок, адекватный нотной записи будущего произведения. Правда, в эпохи упадочнического направления в искусстве начинается упрощение всех правил и перестают учитываться основные каноны рассмотрения архитектурных произведений. Но если взять храм классической архитектуры, то прохождение под его арками, взаимное перекрещивание разных плоскостей, их продление какими-то пристройками, контрафорсами с каждым новым ракурсом нашего взгляда порождают новое качество восприятия этого храма. Рассматривая здание со статичной точки зрения или переходя от одной к другой, вы выбираете тот ключ для прочтения данного архитектурного произведения, который дает вам возможность почувствовать те или иные особенности его ритмического построения. Когда вы входите с центрального входа, вы попадаете в самую представительную часть здания. Однако обычно главный вход в храм делался сбоку, ибо, войдя в него, вы видите одновременно и боковую, и центральную части, получая представление в целом. Потом, уже при обходе здания, замечая все детали, вы начинаете читать весь этот «текст». В Мцхета над портиком — второй тимпан, но его угол по сравнению с портиком тупой, а над этим еще один самый острый угол и далее уже — купол, который по углу равен этому портику. Вот такой замкнутый рисунок углов не имеет ничего общего, например, с готическим ритмическим рисунком, выражающим общую устремленность вверх, к небу. И эмоционально этот храм становится для нас не только домом Божьим, но и земным, обживаемым, близким. Здесь основным модулем выбран угол портика, который, повторяясь через определенный такт, создает такое сильное ритмическое ощущение.

Надо отметить, что мы рассматриваем ар-

хитектурные сооружения через пропуски. У нас нет непрерывной линии осмотра, во-первых, потому что нам надо смотреть под ноги, мы оглядываемся, останавливаемся, беседуем и, обходя все здание, только в каких-то точках бросаем на него взгляд. Можно говорить о дискретности рассмотрения произведения архитектуры, то есть о наличии определенных картинок, запечатленных в нашей памяти, — как серии выхваченных фотографий. Непрерывное рассматривание, даже если его предмет — летящая птица, вообще неестественно для человека. Мы выхватываем этот предмет из непрерывности времени. Так же как в кинематографе при движении пленки мы имеем черное пространство между кадрами, которое обозначает паузность между ними. Разрыв, существующий между отдельно взятыми составляющими какого-то знака, заключает в себе возможность перерастать в монтажный стык, который может подразумевать какой угодно большой временно́й разрыв между двумя кусками пленки. Один кусок может быть снят сегодня, а другой завтра, но в непрерывном рассматривании, если они сняты так, как должно, вы и не заметите этого. Но меня сейчас интересует случай, когда эти куски сняты с намеренным разрывом, когда между действием, происходящим сначала в одном кадре, а потом в другом, существует разница, дающая нам возможность прочесть эти два куска в сопоставлении, как знаки в контексте. То есть временно́й разрыв в них подчеркнут таким образом, что мы, суммируя эти два знака, сами восстанавливаем и реконструируем наличие связи между ними. Все промежуточное время мы прочитываем как намеренно опущенное. Тем самым мы читаем предложенный нам «текст». Именно такая возможность прерывать естественное течение человеческой жизни и сопоставлять во внутренней связи разрозненные по времени и действию куски превратила кинематограф в особую языковую форму.

Таким образом, если возвратиться к вашему вопросу о смысле монтажа, то, наверное, он в том, чтобы, во-первых, изображаемое и отбираемое подчинялось общему внутреннему строю (о чем я сейчас столь пространно говорил), во-вторых, в жестком отборе, отбрасывании всякого балласта, соединительной ткани, очищении материала от рабочих шлаков и, в-третьих, в том, чтобы составленная тобой монтажная фраза ясно прочитывалась. Ну, безусловно, эта триада смыслов не исчерпывает проблемы монтажа, но если говорить в двух, вернее, в трех словах и лично о моей работе, то это именно так.

Мне кажется, кинематограф не выработал даже основы своей профессиональной терминологии. Каждый что-то имеет в виду под термином, который предлагает для всеобщего размышления, но единого языка нет, потому что нет классической науки о киноремесле, универсальной теории киноремесла. Если мне скажут, что такую теорию создал Сергей Эйзенштейн или, допустим, Дзига Вертов, я с этим не соглашусь. Каждый существует в пространстве стихии своих слов и мыслей. Григорий Козинцев говорит о «глубоком экране», Андрей Тарковский — о «запечатленном времени». Было бы замечательно, если бы теория кино вдруг обозначила тяготение к какой-нибудь из точных наук. Это поставило бы на другой уровень проблему профессионального образования. По крайней мере, вырвало бы режиссерскую профессию из объятий анархии — подчас истерической субъективности.

...Вдруг обнаружится некий кристалл, который не будет гро-

моздким и сложным для понимания. Очень важно, чтобы режиссер входил в профессию через крепкие «стальные ворота». Нехорошо, когда в эту профессию вползают люди, не прошедшие проверку интеллектуальным трудом и не получившие образования: режиссура слишком серьезное

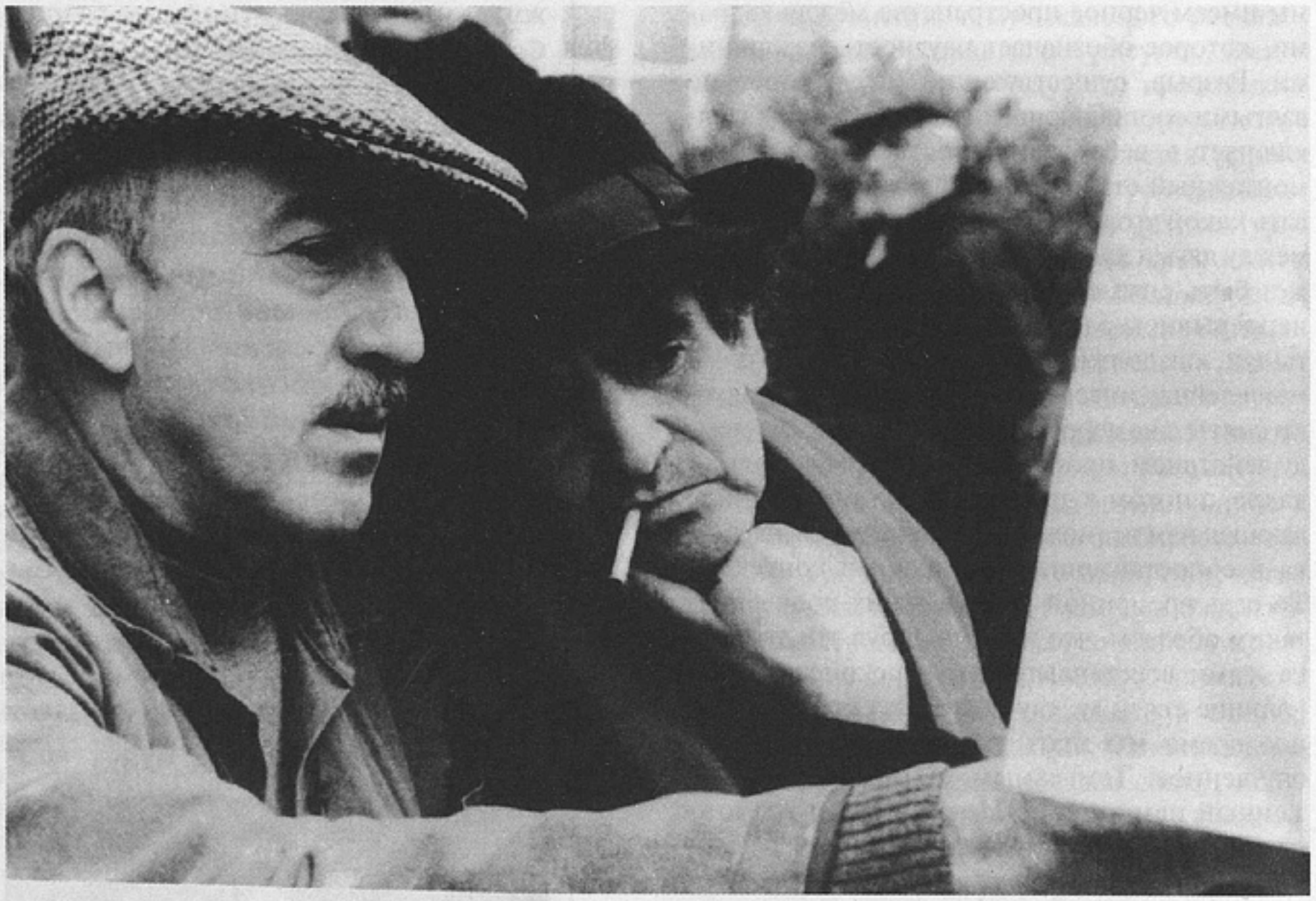
Т.Иенсен. Вы сказали, что монтажная фраза должна ясно прочитываться, а до этого — что каждая «картинка» должна «нести в себе четкий, конкретный знак». Как все отражается на кинообразе?

О.Иоселиани. Это огромная отдельная проблема, впрямую сопрягающаяся с проблемой кинообраза. О ней коротко не скажешь, тем более не сформулируешь основные положения. Попробую сказать несколько слов.

Вот вы произнесли какую-то фразу, и между ней и тем, что вы имели в виду, образовался интервал, промежуток. Слушателю или зрителю, если данная фраза сказана на языке кинематографа, это дает простор для собственного спора, не творчества, а домысливания. Но он может вас неверно понять, а неверно поняв, он задаст себе неверный вопрос или сделает неверный вывод. Неточная фраза вызовет ошибки. Рыхлая, расхристанная фраза всегда дает возможность вашему оппоненту понять ее, как угодно ему, а не вам. Позволю себе, еще ничего толком не сказав, сделать одно обобщение — мастерство режиссера заключается в том, чтобы каждую «картинку» и каждую монтажную «фразу» построить по правилам киноязыка таким образом, чтобы не возникало взаимоисключающих толкований.

Но чаще бывает, что хотим мы сказать одно, а зрителями понимается другое. В то же время существуют некие знаковые системы, конечно, самые элементарные, язык дорожных знаков, например, которые люди разных стран и народов понимают с необходимой точностью. До глубоких размышлений мы дойти на таком языке не сумеем, но понимать данный семиотический «текст» может практически каждый, никаких секретов ни для кого тут нет.

Язык же искусства всегда вызывает частые разночтения. Видимо, потому, что, во-первых (снова просится триада), художник не всегда точно и адекватно выражает свою мысль в нулевом приближении и дает большой простор для ее истолкования; во-вторых, эмоциональная содержательная сторона кадра выражена автором в некоем знаке, облеченная в живую конкретную форму — она несет в себе оттенок живой пульсации жизни и тем самым рождает у зрителя волну ассоциаций, как общих, так и личных; и в-третьих, у каждого из нас своя система координат, и любое явление мы проецируем на свои узловые и болевые точки. У каждого свой горизонт, от которого мы ведем отсчет.



О.Иоселиани на съемках фильма «Охота на бабочек»

Вот два человека. У каждого свои корни. Среда, где прошло детство, условия жизни, родители, первые друзья, окружающие люди — злобные, корыстные, лживые, жестокие или, наоборот, добрые, ласковые, щедрые... Это одна из координат. Вторая — то количество знаний о мире, о культуре, искусстве, которое эти двое приобрели. Вступая в систему прочтения «текста», они могут иметь в чем-то одни и те же координаты, в чем-то разные. Если координаты совпадают, то вероятность взаимного понимания увеличивается. Сказанное мною касается и больших социальных групп. Что объединяет людей? Меня, к примеру, с кем-то, что мы живем на одной улице, с кем-то, что работаем на одной киностудии, с кем-то, что у нас общий двоюродный дядя, и т.д. Вы представляете себе, сколько нужно совпадений, чтобы два человека по-настоящему понимали друг друга. Какое же должно быть совпадение по всем координатам, чтобы фраза, сказанная одним, была — интеллектуально, эмоционально, нравственно — адекватно воспринята другим. Не говоря уже о том, что существует большое количество барьеров, мешающих взаимопониманию. Вот «А» хочет сказать правду. Но «Б» может и не хотеть ее услышать. Это первый барьер. Это самая большая трудность. Или «А» может обладать каким-то образовательным цензом, какими-то специальными знаниями, что не относится ни к корням, ни к культуре, и пытаться до несведущего в этой области «Б» их довести. Это второй барьер. Поэтому музыканту, например, никогда не надо рассчитывать на то, что профессиональный уровень его игры будет оценен по заслугам более чем десятком слушателей, хотя в зале могут сидеть сотни человек.

Самый же страшный барьер между произведением искусства и воспринимающим его индивидуумом, когда художник не достиг точности в выражении своей художественной идеи. В таком случае зритель не будет воспринимать ее в интервале, который художник допустил. Кроме того, при этом у них могут не совпадать и корни, и нулевые точки системы координат. Безнадежно ли такое языковое общение? Да, на уровне искусства безнадежно, ибо здесь языковое общение требует самого точного попадания, самого точного и открытого восприятия. Вот почему одно из первых условий для того, кто занимается творчеством, — быть искренним. А быть искренним для художника — это не волевое решение, это естественное состояние, которое возможно тогда, когда он чувствует всю меру своей ответственности за содеянный акт искусства.

дело. Пропуск в профессию через такие «ворота» должен быть жестким. Если человек хочет сам для себя что-то делать — его право. Но если он намерен результаты своего труда вынести на всеобщее обозрение — дело другое. Условно говоря, нельзя допускать до хирургической операции человека, который не понимает, что такое антисептика. А может быть, я и не прав...

Наверное, со временем все большее значение будет иметь библейский профиль человека-режиссера, а не его ремесленная сноровка. Я имею в виду «профиль мыслей», каноны и самоограничения в публичных действиях.

1997, № 2

Йос Стеллинг:

«Кино — бегство от жизни»

Музыка — высочайшая форма искусства. Для меня опера — эталон, идеальный кинофильм. История в опере не важна. Как и в фильме. История помогает всего лишь рассказать о ваших «ариях». Ария — это тот момент, когда история ради кого-то останавливается. Ради двух мужчин или одной женщины, одного мужчины, двух женщин, солдата, заключенного, тюремщика. Это остановка истории и одновременно миг наивысшего подъема чувств. Вот в таком кульминационном моменте — в остановке — заключается весь смысл фильма. В «Ни поездов, ни самолетов» я сделал введение — что-то вроде увертюры. Все инструменты и все оркестранты на месте, зрители сидят, занавес закрыт, ничего не происходит. Только вместо

Фильм обладает свойством непреложности происходящего, это короткое время, включенное в нашу жизнь. А бесследно, как известно, ничего не исчезает. Ни произнесенные слова, ни начертанные знаки. Тем более реальность, удержанная навсегда неизменной в кинематографическом произведении. Поэтому тратить время и зрителей, и свое собственное впустую не имеет смысла. И ты ощущаешь обязанность своим киноповествованием вызвать у зрителя восприятие именно и только того, что ты ему хотел передать. Не сообщить, а передать в течение какого-то короткого времени его жизни. И коль скоро кинематограф искусство временно́е и просмотр твоего фильма выключает зрителя из его жизни и включает в тобой созданную, то тем самым ты вынужден соблюдать какие-то временны́е закономерности течения реальности. Ты суммируешь происшедшее за большой отрезок времени, фокусируя его на маленький, отведенный для экранной жизни. И само время общения со зрителем обязывает к тому, что ты выбираешь самые значительные моменты из некогда бывшего или тобою воображаемого и подчиняешь их законам памяти. Вспоминая, что вышли из дома на улицу, мы же не описываем детально, какие были перила, сколько было ступенек, лестничных площадок, хотя все это было. Мы же не отнимаем ни у себя, ни у слушателя того реального времени, которое в действительности потратили, а укладываем происшедшее в какую-то одну короткую фразу. В кинематографе для этого же я выбираю некую знаковую систему, с помощью которой должен рассказать за короткий срок о том, что происходило за долгий, оставляя зрителю то же впечатление, какое должно было бы у него возникнуть, проживи он сам необходимое в реальности количество времени.

С кинематографом связана еще одна удивительная вещь — все признаки условности времени в нем материализованы. Сколько ни крути один фильм, каждый раз на экране абсолютно неизменная фиксация разворачивающегося действия, то же самое изображение предметов, явлений, человеческих тел, голосов, звуков. Поэтому реальность экранного времени в соотношении с реальностью жизни обессмысливается. Давно отъятые от своего естества, актеры продолжают двигаться, когда их уже может и не быть в живых. Но даже те, которые в действительности, слава Богу, живы, пребывают в некоем законсервированном, мумизированном универсуме, ведь пленка — это материализованное время, прожитое когда-то ими, — остается навсегда неизменной, здесь иного развития, иного течения быть не может.

Это какая-то тайна, магия. Может быть, еще и поэтому кинематограф налагает на художника такую ответственность. Совершив необдуманный акт ремесленничества, избавить мир от своей ошибки, от постоянно повторяющегося насилия над искусством уже невозможно. Фильм нельзя вернуть вспять и что-то в нем поправить. Слово не воробей, вылетит — не поймаешь. Что написано пером — не вырубишь топором. Гениальные пословицы. Мера вины режиссера за создание фильма должна быть как за поступок, который совершается первый и последний раз в жизни и который нельзя изменить. Это вопросы нравственные, касающиеся любого художника, но, я думаю, ответственность, лежащая на кинематографисте, чуть большая, чем, например, на литераторе. Видимо, это связано с тем, что сказанное словами, пусть и самое ужасное, — незримо, не конкретно, в кинематографе же все предельно обнажено и открыто. Прочитанное гораздо дальше от осязаемого, чем увиденное на экране. И настоящий художник должен быть очень придирчив к себе и осторожен по отношению к безвкусице, к изображению отвратительного, постыдного. Он должен для себя уяснить, что не имеет никакого значения — лихо он что-то придумал или нет, главное, чтобы созданное им было достаточно далеко от натурализма. Хотя, конечно же, любой киноязык, даже самый условный, не дает возможности возвыситься над буквальной предметной материальностью мира, отвлечься от нее. Поэтому кинематографу гораздо труднее быть искусством, чем литературе, музыке, предмет изображения которых — тоже жизнь человека, но, описывая ее, они оперируют тенями, понятиями, отвлечениями, отражениями и т.д и т.п. Тут возникает еще один дополнительный ракурс в проблеме знаковости. Зафиксированные на кинопленке объекты изображения, движущиеся или неподвижные, существовали и до съемки и, очевидно, продолжали, продолжают существовать сами по себе и после нее, вне всякой связи с этой фиксацией и тем более с идеями, которые автор при ее помощи пытается выразить. Любой объект, изображенный на экране, кроме знаковой сущности, приписываемой ему нами, обладает еще и неповторимой собственной, ему конкретно присущей «физиономией». Поэтому мы имеем дело с чем-то таким, что гораздо шире нашего личного жизненного опыта может вбирать в себя

большое количество весьма сложных и порой совершенно различных значений. Таким образом, как ни парадоксально, кинематографический текст во много раз труднее для точного и единственно верного прочтения, чем текст словесный. Словесный знак более всеобщий и более однозначный, чем кинематографический, который должен быть и однозначным, и многозначным в одно и то же время.

Т.Иенсен. Я знаю, что вы часто употребляете термин «моделирование». Что вы понимаете под ним применительно к искусству?

О.Иоселиани. При помощи моделирования человек изучает мир. Создав модель, мы сначала идентифицируем ее с теми или иными подлинными явлениями, а затем уже и в области реально происходящих феноменов можем действовать в соответствии с этой моделью. Ученые подменяют моделью само явление и на ней исследуют, как в нем все взаимосвязано, как функционирует, как при определенных условиях ведет себя. А затем все эти полученные данные исследования переносят на реальные явления. Мир познается через модель. Кинематограф тоже создает свои художественные модели. Таким образом, каждый художник является автором какой-либо гипотезы о мире. Кроме того, моделирование позволяет не только объяснить очевидные для всех свойства и связи исследуемой реальности, но и выявить новые, доселе скрытые, необнаруживаемые в непосредственном с ней контакте. В науке, особенно в астрономии, микробиологии, это тем более важно, так как чаще всего ученые лишены естественного доступа к объекту изучения. Возрастающие с каждым годом возможности более совершенного и точного научного подхода к моделированию опровергают старые методы. Сегодня, например, уже все знают, что ньютоновская механика верна только в каких-то определенных пределах. А завтра может оказаться в чем-то ошибочной и теория относительности. В искусстве также верность или неверность художественной модели проходит проверку временем. Модель сама по себе всегда в чем-то груба, схематична, несовершенна. Сама по себе лишена духа, лишена того, о чем я уже говорил, — не знаю почему, не знаю откуда, не знаю каким образом. Все великие художники писали о том, что их рукой как будто кто-то водит. И вот эти внеличностные откровения художника всегда сильнее, чем те, которые обусловлены только его собственным мировоззрением. Модель же художественного произведения поддается логическому анализу. И главный критерий ее оценки — соотношение того, что создано автором, с реально существующим в жизни. Однако у каждого свое

инструментов — актеры, и они должны «звучать» слаженно и чисто, как музыканты хорошего оркестра. Начинается игра, постепенно вступают все солисты, апофеоз — в середине, а затем смерть главного героя. В музыке часто используются петли, циклическое развитие, тематизмы, вариации. Музыка в фильме тоже должна служить для поддержания этой идеи циклического развития. Воспоминания, круги, пересмотр предыдущего, словно проигрывание темы в другой тональности. Вы вводите чувство между двумя персонажами определенным музыкальным фрагментом, чтобы связать их. Когда один из героев исчезает и появляется позже, вы используете ту же музыку, так вы обозначаете ход его мысли. Использование всех типов инструментов выводит ваш фильм на уровень вне персонажей и актеров. Надо понять, что в определенный момент уже нет актеров, нет инструментов — есть лишь гармония между ними. Вот что такое фильм.

...У меня была исполнительница на главную женскую роль, но она заболела. И за месяц до на-

чала съемок я остался без героини. Кес Принс, который играет Жака, сказал, что нужно найти Эллен тен Дамм. Нашли. Первая встреча меня разочаровала — мы не нашли общий язык. Репетиции тоже ничего не давали — она покорно делала что-то предписанное ролью, но ничего сверх

представление о мире и тем самым своя точка зрения на искусство. Поэтому разногласия по поводу каких-то произведений обычно касаются сути, а не метода. И это понятно, потому что чем художественно выразительнее, правдоподобнее сделано то, что не соответствует, скажем, какому-то социальному явлению, тем сильнее искажение действительности, тем убедительнее возводится логическое в догматический принцип.

Т.Иенсен. Почему вы назвали свой фильм «Пастораль»?

О.Иоселиани. Ну что принято понимать под пасторалью? Это рассказ о сельской жизни в салоне. Поэтому наш фильм — чистая пастораль. Это нами рассказанная, а музыкантами увиденная деревенская жизнь. Но, конечно, название имеет и иронический подтекст. Традиционная мораль пасторали заключается в том, насколько деревенская жизнь прекраснее, духовнее, чище и благороднее, чем городская. В нашем же фильме — это и взгляд музыкантов на деревенскую жизнь как на прекрасную, и взгляд со стороны на саму эту жизнь, нами реально увиденную, и на музыкантов, которые в ней как-то существуют данный отрезок времени. Модель «Пасторали», ее общая идея основаны на серьезных изменениях, происходящих в нашей культуре, в наших народных традициях. Такая модель и такое исследование сложившейся ситуации подразумевают наличие некоего позитивного начала, которое разрушается в силу определенных реальных причин. Я уже говорил, что модель всегда груба и несовершенна, поэтому предложенная нами модель мира делит его как бы на две противоположности, но которые смыкаются в главном — уход человека, независимо от его социального положения, целиком и полностью в сугубо профессиональную деятельность отдаляет его от сути, от смысла жизни. Болезненно гипертрофированные профессиональные функции приводят к бездуховности. Казалось бы, музыканты, люди, призванные заниматься самым утонченным, самым высоким исследованием мира, оказываются холодными, равнодушными, не способными ни вникнуть, ни понять происходящую у них перед глазами деревенскую жизнь, которая так и остается для них в рамках привычного стереотипа, как пейзажная, как пастораль... Не хватает тонкости настоящей, душевного тепла, внимания, и не только к людям, у которых они живут, но и друг к другу. На скрипке, на виолончели играется виртуозно, но это уже не искусство, а выхолощенное ремесло. Когда в человеке начинает культивироваться что-то одно, то теряется что-то другое, нарушается гармония.

Т.Иенсен. Зато гармония есть в вашей героине.

О.Иоселиани. Да, эта девочка еще гармонична, потому что отзывчива. И хотя в нашем фильме нет ни особенно плохих, ни особенно хороших, в этом смысле все равны, только в девочке мы находим возможность связи с традицией, с культурой. Но мне никоим образом не удалось сформулировать модель «Пасторали».

Т.Иенсен. Однако отсутствие легко вычленяемой модели в вашем фильме вряд ли должно вас расстраивать.

О.Иоселиани. Да, если меня что-то и расстраивает в фильме, то, естественно, не это. Вот в картине «Жил певчий дрозд» была более абстрагированная модель, то есть там было как бы две модели — внешняя и внутренняя. По внешней модели, по внешней логике вещей наш герой, одаренный и талантом, и душой человек, который вроде бы ничего существенного не делает и не стремится к тому, что мы обычно называем самовыражением, кажется опустошенным. Но внутренняя модель взрывает эту внешнюю. И, по сути, бытующая точка зрения на предназначение человека оборачивается прагматическим стереотипом, закабаляющим его в узких рамках профессии. А нецеленаправленное стихийное времяпрепровождение нашего героя оказывается наполненным и открытым для жизни. Такой внутренний перевертыш, который никак формально себя не обнаруживает и который мы не акцентируем, происходит, благодаря определенному подходу к самому персонажу, к его поступкам.

Т.Иенсен. А что в этой связи означает такой финал фильма?

О.Иоселиани. Какой «такой» финал? Ну машина на него наскочила, ну мы видим, что он упал, толпа собралась, его увезли на «скорой помощи», куда увезли, зачем увезли — мы не знаем.

Т.Иенсен. А для себя лично вы знаете — жив он или нет?

О.Иоселиани. Не знаю, откуда я знаю?

Т.Иенсен. Но я спрашиваю о финальном кадре, где гвоздь, прибитый героем в часовой мастерской, чтобы вешать кепку, дает почву для самых категоричных зрительских суждений — вот, мол, что только и осталось от такого бесцельного существования. Однако меня сейчас волнует не сама природа подобного рода разночтений, о чем вы уже говорили. Что для вас означает данный финальный акцент?

О.Иоселиани. Ну а если он завтра туда придет, кепка там его висит, плохо, что ли?

Т.Иенсен. Да нет — хорошо. Даже очень хорошо. Но что для вас вообще значит конец в фильме? В той же «Пасторали»?

О.Иоселиани. Конец фильма выносится за

скобки и ставится совсем другая точка, казалось бы, не вытекающая из конкретной истории. Ставится она за чем-то неописанным и неувиденным в фильме. И в результате восприятие от увиденного изменяется. В «Пасторали» мы сделали рондо, начинается фильм кадрами рабочего дня какого-то важного чиновника и кончается тем, как он возвращается после работы на служебной машине домой с большим кульком, взятка это или нет, мы не знаем, но знаки эти прочитываются всеми сразу же. Перед нами определенный тип руководителя, потерявшего в своей напыщенной чванливости всякий контакт с жизнью, то есть на новом витке та же тема, работающая на главную мысль фильма, — нарушение человеческих контактов. Этот человек оказывается отцом одной из виолончелисток, о чем, разумеется, в самом начале нельзя догадаться. Он садится в кресло, берет яблоко из корзины, стоящей рядом, нюхает его, откусывает, жует, и никакого видимого отношения это ни к чему предыдущему не имеет. Он просто ест яблоко, а что с ним связано, на каком дереве оно росло, что вокруг него происходило, он не знает и никогда об этом не подумает. Но историю яблока знаем мы — мы уже видели эту корзину, видели, как девочка собирала яблоки, с какой яблони, как принесла их музыкантам, видели, что она в это вкладывала, видели, как она осталась одна, когда все уехали. А теперь это яблоко ест человек, никакой связи с тем, что было, и никакой памяти о том не имеющий. То есть здесь совсем другая история.

Т.Иенсен. Вы вводите в фильм другую историю, а не подводите художественные итоги уже рассказанной истории для того, чтобы...

О.Иоселиани. ...расширить модель мира, созданную на экране. Но уж коль мы подошли к финалу, на нем и остановимся.

Беседа состоялась в 1979 году

1994, № 4

того, что я предлагал. Однажды в ее гримерной я увидел забытый ею экземпляр сценария — весь испещренный пометками, подчеркиваниями, рисунками (он теперь хранится в Музее кино в Амстердаме) — и меня осенило: «Черт побери, что-то тут есть». И когда она пришла, я заговорил с ней не так, как раньше, и сказал: «Вот сейчас мы покажем, что ты за женщина на самом деле. Просто так будем снимать, потом вырежем, делай что хочешь». На первой же пробе я заметил потрясающие детали. Она выходит из машины и направляется в бар. Садится на стул, камера поднимается. Она заказывает кофе, открывает свою сумочку, полную разных безделушек (все они придуманы ею самой), достает дезодорант и украдкой им брызгается. Когда я смотрел в глазок камеры, я думал: «Черт! Это удивительно точно, это очаровательно». Она поразительно хороша в подробностях: как она ищет зажигалку, просит сигарету, как она заказывает кофе, а во рту уже сигарета — замечательно. И вот это удивление актрисой не прекращалось на протяжении всей работы. Возникли хорошие отношения, появилось доверие. Оказалось — никто об этом не знал, — Эллен прекрасно играет на виолончели, у нее четыре года консерваторского образования, кроме того, она одна из лучших спортивных гимнасток Голландии. А еще она поет, выпустила диск с группой Soviet Sex. В финальном эпизоде она по-настоящему плакала. Был последний съемочный день, мы очень устали, все ждут, когда она будет готова. Мы договорились, что она махнет рукой, чтобы началась съемка, и она так легонько это сделала. Съемки закончились, более двадцати минут прошло, а она продолжает

ВАСИЛИЙ ШУКШИН

Средства литературы и средства кино

За экранизацию большой литературы чаще ругают, чем хвалят, или снисходительно молчат. И правильно делают. Мало того, иногда надо по рукам бить — за спекуляцию. Но если забыть, что есть в искусстве нечестные люди, а думать: все, кто обратился к классике, желая «переселить» живых строптивых героев прославленных книг на экран, раскрывают те книги с благоговением и знанием дела, — если даже так думать, — поуменьшится ли недоумение, боль, неподдельное раздражение тех, кто, предчувствуя скорую радость, торопился в кинотеатр на встречу со своими давними друзьями? Так, самую малость. Тоска и недоумение всегда будут сопровождать даже самые добросовестные фильмы, как только они осмелятся назваться дорогим именем той или иной повести или романа, того или иного дорогого нам писателя. (Ну и что с того, что есть удачные примеры экранизации? Оттого что они редки, они лишь подтверждают, что нет правил без исключения.) Дело в том, что *нельзя* сделать фильм во всех отношениях равный произведению литературы, которое остается жить во времени, в душах людей. (Странно, но так: чем хуже литература, тем лучше можно сделать фильм.)

Средства литературы и средства кино не равны. Различны. Средства литературы неизмеримо богаче, разнообразнее, природа их иная, нежели природа средств кинематографа. Литература питается теми живительными соками, которые выделяет — вечно умирая и возрождаясь, содрогаясь в мучительных процессах обновления, больно сталкиваясь в противоречиях, — живая Жизнь. Кинематограф перемалывает затвердевшие продукты жизни, готовит вкусную и тоже необходимую пищу... Но горячая кровь никогда не зарумянит его. Если я и хватил через край, то в том направлении, в каком лежит истина. Так в практике нашего кино и сложилось: сценарий никто всерьез не принимает за литературу. Крайне сомнительно, что какой-нибудь уважающий себя «толстый» или «тонкий» журнал станет печатать сценарий наравне с «обычной» про-

плакать. И потом, пересматривая черновые дубли, я увидел еще кучу деталей — такие прекрасные маленькие подробности, возникающие из темноты.

2000, № 7

Андрей Тарковский

О кинообразе

Возникает парадоксальная ситуация: образ есть наиболее полное выражение типического, но чем более полно он стремится его выразить, тем индивидуальнее, уникальнее должен становиться сам по себе. Фантастическая вещь — образ! В определенном смысле он гораздо богаче самой жизни — пожалуй, в том смысле, что выражает идею абсолютной истины.

Означают ли в функциональном смысле что-нибудь Леонардо да Винчи или Бах? Нет, они ничего не означают, кроме того, что означают сами по себе — настолько они независимы. Они видят мир будто впервые, не отягощенные никаким опытом, и стараются воспроизвести его с максимальной точностью. Их взгляд уподобляется взгляду пришельцев.

***...Ритм* картины возникает в соответствии с характером того времени, которое протекает в кадре, и определяется не длиной монтируемых кусков, а степенью напряженности протекающего в них времени. Монтажная склейка не может определить ритм, здесь монтаж, в лучшем случае, не более чем стилистический признак. Более того: время течет в картине не благодаря склейкам, а *вопреки* им. Если, конечно, режиссер верно уловил в отдельных кусках характер течения**

зой. Это делает «Искусство кино» — двенадцать раз в год (из ста двадцати фильмов!).

Я написал сценарий о Степане Разине, у меня вышло триста страниц. Казалось бы, ну и что? Это же *литературный* сценарий. Судить его надо пока по литературным достоинствам, по тому, удались или не удались характеры, близок ли он к исторической истине. Наконец, можно ли по нему поставить фильм? Мое кинематографическое начальство твердо сказало: много. Надо примерно сто пятьдесят—двести страниц (для двух серий). Сколько я ни упрашивал, сколько ни распинался, что и мне, и тем, кто будет со мной работать, — чем больше знать о том далеком времени, тем лучше. Уж коли мне пришлось перечитать уйму книг, как-то использовать редкие документы, то почему же те сто страниц — «лишние» — будут лежать у меня в столе? Я готов понять требование того же «Искусства кино» — сократить: там журнальная площадь, которую не могу занимать я один. Но ведь тут речь идет о, так сказать, рабочем варианте. Ничуть не бывало! Один из начальников заявил, что он даже читать не будет «такую махину». С «кровью сердца» выдрал сто страниц. Зачем, черт его знает. Если верят, что я вообще сделаю такую картину, то почему не верят, что я — режиссер — сделаю только две серии? Мне самому больше не надо. А с трибун взываем и жалуемся: почему писатели так неохотно идут работать в кино! А как же они — охотно! — если с ними будут так вот поступать. Это только я, «киношник», позволил так с собой разговаривать. А что делать? Мне очень хочется поставить фильм о Разине. Я угробил на сценарий два года, отступать некуда. И теперь болит душа: читают, а я там просто выкидывал, обрывал сцены, вычеркивал абзацы, которые вовсе не мешали. Разве так пишут! Ладно бы, читали и говорили: «Вам не кажется, что здесь затянуто?» Нет, говорят, хорошо, но это же на четыре серии! «Да ведь будет режиссерский сценарий!» — «А вы там будете метраж занижать». При чем тут литература? Литературный сценарий... Надо, видно, писать так: «Проход казаков к Астраханскому кремлю. Казаки оживлены. Народ приветствует их. Камера выхватывает радостные лица посадских, казаков». Вот и получается, что более или менее смышленая домохозяйка втайне убеждена, что она сможет написать сценарий. И пишут! Пишут пенсионеры, домохозяйки, все кому не лень. И удивляются, и жалуются, когда им говорят, что это плохо.

Вернемся, однако, к начатому разговору: о природе литературы и кино. Хоть я и жалуюсь тут, что в киноинстанциях небрежно обращаются с литературой, а ведь и я не писал так, как пишут повесть, роман или рассказ. Надо мной все время — топором — висело законное требование: все должно быть «видно». Я просто позволил себе писать чуть более пространно, подробно, чем «казаки оживлены». Не больше. Истинная литература за такие штуки бьет кованым копытом по голове.

Нет, должна быть кинолитература, пусть — сценарий, но без претензии на «тоже литературу». А уж это дело сценаристов — стать вровень с писателями, но по-своему. И дело, наверно, творческой общественности — писательской и кинематографической — помочь молодому кровному брату — сценарию — выйти на свою собственную дорогу и шагать твердо, а не поспешать вслед повести с оскорбленным видом.

Есть у меня друг, писатель, великолепный писатель. Он задумал сценарий кинокомедии. Почти уж написал. Прочитал мне. Он писатель, он не мог, чтобы «камера выхватывала лица», но он достаточно опытен, чтобы почувствовать разницу между сценарием и повестью и не написать повесть, что он прекрасно умеет. Это сценарий. И какой! У нас такой комедии еще не было, смело могу это заявить. И смешно, и грустно, и думать охота. Но представил я, как будет он мыкаться с ней, искать режиссера, а он не умеет, да у режиссера часто «свое на уме», а и найдется такой, не так поймет, скажет: вот тут изменить бы... И посоветовал я ему: пиши как повесть. Появится в журнале, прочитают — может, захотят поставить. Тогда напишешь сценарий. Или продашь право на экранизацию. А так — куда с ней? «Искусство кино»... Не беспределен и этот журнал: и потом, как правило, там идут сценарии, которые как-то уже нащупали свою производственную судьбу. По-моему, он согласился — так вернее. Обидно! Я пытаюсь заинтересовать режиссеров, каких знаю, этой необычной комедией, но... каждый ходит уже с замыслом, или работает с писателем, или сам пишет. Иначе и быть не может.

Пора, однако, говорить более убедительно, почему истинная, большая литература не может служить основой для кино. А может служить основой для кино истинная, большая кинолитература.

Есть у Льва Толстого рассказ «Три смерти». Гениальный рассказ с огромной мыслью: все вечно живет и вечно умирает — по-разному только. Допустим, что у кого-то зачесались руки — поставить рассказ. С этой целью вни-

мательно прочитаем хотя бы первую главу рассказа и прикинем, что, приблизительно, будет на экране. Мое настроение весьма и весьма хрупко: пять разных режиссеров сделают пять разных фильмов. Возможно, среди них будет один неплохой. Вот на этот — неплохой, — сколько нас хватит, и будем оглядываться.

В карете едет смертельно больная госпожа, с ней — горничная Матрена, «глянцевито-румяная и полная». Сзади, в коляске, едут муж больной и доктор. Лакей, ямщики.

Чахоточная больная, как все они, видно, убеждена, что за границей, попади она туда раньше, она «была бы совсем здорова». И теперь она рвется туда душой, верит, что будет здорова там. Муж (а ему убедительно советует доктор) робко пытается отговорить жену от столь рискованной поездки теперь, в сырость и бездорожье, но тщетно. Больная раздражается, злится, мысль о смерти приводит ее в холодный ужас, для нее сейчас не существуют ни дети, ни муж, ни жизнь других людей вокруг. Ее раздражает, что они все здоровы («Дети здоровы, а я нет». «А сам ест» — о муже), что ямщики переговариваются «сильными, веселыми голосами». Сам Толстой так говорит о ней в одном из своих писем: «Барыня жалка и гадка, потому что лгала всю жизнь и лжет перед смертью».

Толстой не боится посадить рядом с худой и бледной госпожой полнотелую, крепкую Матрену, чья «высокая грудь, покрытая ковровым платком, дышала здоровьем». Мы бы теперь убоялись лобовой контрастности, а он эту контрастность, где можно, всячески подчеркивает. И у него это — так и надо.

Полная Матрена старается как можно меньше занимать места в карете, жмется в угол, подобрала ноги... Чутьем здорового, но забитого и темного существа она угадывает, что злит своим здоровьем больную барыню. Та действительно злится. «Опять!» — сказала она, нервически отталкивая красивой худощавой рукой конец салопа горничной, чуть-чуть прикасавшийся к ее ноге, и рот ее болезненно изогнулся». Толстой исподволь, но откровенно восстанавливает нас против барыни. Мы на экране должны делать то же самое. Я говорил о резкой контрастности фигур, сидящих в карете, которая не мешает Толстому. Посмотрим, как они будут выглядеть у нас. Вот — появились. Минута-две, и зритель понял: одна больна, другая здорова, одна — госпожа, другая — ее служанка. Барыня нервничает — понятно: больна. Все. Надо, чтобы они что-то делали, а то скучно. Ну, еще раз покажем на общем плане карету.

времени, зафиксированный в кадрах, разложенных перед ним на полках монтажного стола.

Именно время, запечатленное в кадре, диктует режиссеру тот или иной принцип монтажа. Поэтому не монтируются друг с другом те кадры, в которых зафиксирован принципиально *разный характер* протекания времени. Так, например, реальное время не может смонтироваться с условным, как невозможно соединить водопроводные трубы разного диаметра. Эту консистенцию времени, протекающего в кадре, его напряженность или, наоборот, «разжиженность» можно назвать *давлением времени* в кадре. Следовательно, *монтаж является способом соединения кусков с учетом давления в них времени.*

...Лучше всего правоту моего суждения подтверждает опыт самого Эйзенштейна. Ставя ритм в прямую зависимость от длины плана, то есть склеек, он обнаруживал несостоятельность своих исходных теоретических посылок в тех случаях, когда интуиция изменяла ему и он не наполнял монтируемые куски требуемым для данной склейки вре-

менным напряжением. Возьмем для примера битву на Чудском озере в «Александре Невском». Не думая о необходимости наполнить разные кадры соответственно напряженным временем, он старался добиться передачи внутренней динамики боя за счет монтажного чередования

Тут опять странность: казалось бы, кинематографу и карты в руки, чтобы создать иллюзию движения. Столько возможностей, столько всяких способов! У писателя — слово, предложение: «Параллельные широкие следы шин ровно и шибко стлались по известковой грязи дороги». Как ни изворачивайся — залезь под карету, снимай самые колеса, снимай сбоку, сверху, сзади, снимай убегающую назад дорогу, снимай крупно, средне, общо, снимай с рук, с крана, с черта рогатого — такого движения, какое всем нутром ощущается в рассказе, в кино не будет. Будет что-то привычно мелькать, вертеться, трястись. В рассказе — это плавное, сильное (четверка), *здоровое* движение — сытые ямские кони, молодой ямщик, лакей, которому от избытка душевного спокойствия сладко дремлется на козлах.

И здесь опять невольная мысль: все это мощное, скорое движение возникло оттого, что в центре его — властное, умирающее, обозленное существо. Все, стало быть, можно подчинить себе, заставить сильные силы «шибко» нести себя, а... и т.д. Точное, горькое столкновение сил жизни.

Итак, и в рассказе, и в фильме мы пока что только внешне познакомились с действующими лицами. Они еще молчат — едут. Но в фильме мы так и остались с этим. Ну, бледно загримированная актриса еще раз поморщится, вздохнет, ну, еще раз отодвинется в угол полная Матрена,.. (Кстати, полная молодая актриса на экране — это совсем не то, что полная, «глянцевито-румяная» Матрена в рассказе. Для Толстого она — здоровый, естественный человек, который не виноват в том, что он здоров. Полная актриса на экране — это опасно. Но будем считать, что полная Матрена на экране не вызовет у нас усмешки, не исказит глубокой, горькой, гневной философии Толстого.)

Толстой рисует портреты обеих женщин (страница в книге!) и в то же самое время налаживает мощный подводный ток своей мысли. Когда барыней произносится первое слово «Опять!» — мы уже вовлечены в движение толстовской мысли, мы уже участники его могучего мыслительного процесса. На экране это «опять» будет маленьким дополнением к гримасам актрисы.

Попробуем, однако, вырваться из этого тесного круга — снимем, например, деталь, которую предлагает Толстой: легкое прикосновение салопа Матрены к ноге больной, чем вызвано ее раздражение. В кино деталь — сильнодействующее средство. Она обязательно обращает на себя внимание и требует разгадки: «Зачем?» Мы отвлекаемся на деталь и потом, возвращаясь к общему действию, лучше понимаем происходящее. Сняли деталь: салоп чуть-чуть прислонился к ноге барыни и вызвал у той новый всплеск раздражения: «Опять!» Деталь могла быть иной: чуть коснулась нога ноги, локоть Матрены мог слегка потревожить барыню и т.п. Толстой говорит — «конец салопа». Это неспроста. Запомним пока.

Что дала деталь в кино, что прибавила она к тому, что мы уже знаем, поняли? Мало, почти ничего: такая мелочь, пустяк, а раздражает больную. Ей плохо. Все.

Толстой нас привел к другому. Во-первых, почему не рука, не нога Матрены коснулась барыни? Потому, что ноги и руки свои она усиленно «сторожит» — не приведи господи как-нибудь потревожить больную, которую она, видно, жалеет. А край салопа просмотрела. Неглупая барыня могла бы то понять, только она не хочет это понимать, она словно ждала этого прикосновения, чтобы сказать с раздражением: «Опять!» И мы не заметили, как, когда, каким образом писатель сместил к этому времени наше сочувствие с больной, смертельно больной, все еще, пожалуй, красивой женщины, на здоровую, простодушную девку (что вроде бы даже и нехорошо). Но это так. Мы, в свою очередь, тоже уже накопили немножко раздражения: «При чем же тут горничная-то, если тебе плохо? Ты ведь умна, образованна, нежна, это твое первое страшное горе, ты еще в смерть-то не веришь — и уж так тихо, с таким отчаянием ненавидеть «все живое и здоровое»! Это то, что требуется Толстому.

А в кино пока что продолжают покачиваться в карете две женщины: одна больна, другая здорова, салоп здоровой нечаянно коснулся больной, она с раздражением сказала: «Опять!» Здоровая отодвинулась в угол. Больная посмотрела на нее долгим взглядом. Здоровая покраснела.

У Толстого в этом «опять» и в том, как «прекрасные темные глаза больной жадно следили за движениями горничной», сквозит, пожалуй, искреннее недоумение: почему она, дворянка, красивая, которой открыты все радости и красоты мира, которую окружает блестящее общество, почему она больна, а вот это примитивное существо полно сил и здоровья? Ей, барыне, более необходимо здоровье, чем ее горничной. Барыне это представляется чудовищной несправедливостью, и она свой упрек прямехонько возносит туда, кверху: «Боже мой! За что же?» «Лжет!» —

В.Шукшин на съемках фильма «Печки-лавочки»

гневно заявляет Толстой. Здесь вековая, освященная попами и законами привычка думать: я, крепостник, барин, — человек, ты, слуга мой и мой раб, — скотина. За что же — тебе здоровье, мне — чахотка! «Лжет», — говорит Толстой, лжет перед людьми и богом «и лжет перед смертью».

Ну, и так далее. Еще там короткий разговор барыни с горничной, разговор мужа больной, доктора и самой больной на станции, и там Толстой тонко, немилосердно, чуть не злорадно добивает барыньку, вконец парализует наше к ней сострадание, совсем раздевает ее, притворную, злую, трусливую, с холодным камешком в больной груди.

Потом две другие смерти — старого ямщика Федора и дерева.

Ну, пора уж меня и спросить: а как же все-таки сделать так, чтобы рассказ этот, глыбистый, мудрый, обрел свою жизнь на экране? И я тоже, пользуясь правом спросить, спрашиваю: а зачем? (Кроме того, я не знаю, как рассказ этот можно перенести на экран, не умертвив его.) А главное, зачем? Ведь будет

В.Шукшин на съемках фильма «Странные люди»

хуже, если не совсем пошло. Лучше или так же не будет. Будет только вред: мы посмотрим картину и не прочитаем рассказ.

Вот другой рассказ, другого великого писателя, Достоевского: «Мужик Марей». Рассказ, где колыхнулось такое глубокое страдание, где вместилось столько русского горя,

молчаливого, мучительного... Где как бы вскипела волна горького гнева и, прокатившись из края в край изболевшей души мученика, омыв ее, нежданно высветила душу эту такой неподдельной любовью к своему страдальцу-народу. Сколько ни погружайся в целительные родниковые струи, бьющие откуда-то со дна этого, небольшого по объему, произведения, дна не достать — это история народа и его будущее. Вечен великий народ, и он вечно будет выводить вперед своих мыслителей, страдальцев, заступников, творцов. Нет, такое кинематографисту пока не по плечу. И в этом нет беды.

Кино поистине восьмое чудо света, не надо только ему гоняться за литературой. Тем скорее оно обретет *свою* литературу, не будет на плоский экран проецировать объемные фигуры, созданные магией *слова*. Этот волшебник многому уже научился, фокусы его становятся все загадочнее, все умнее и порой перестают быть фокусами, становятся чудом. Он молод и силен, всегда на виду — он еще развернется, заставит уважать себя.

Теперь что касается моего небольшого опыта в кино и в литературе. Грешно мне было бы жаловаться на «киношную» судьбу, но — тут надо преодолеть большую неловкость — рассказы, по которым я поставил оба фильма, лучше. Никто, кроме меня, так не думает. (Разве только критик Генрих Митин.)

Отныне я перестану ставить фильмы по своим рассказам, буду пробовать писать только для кино... Может быть, когда-нибудь что-нибудь выйдет. Это должна быть чрезвычайно гибкая литература, которая не будет приспосабливать к себе индивидуальности режиссера и исполнителей, а будет сама к ним приспосабливаться. Но тогда она потребует: режиссер, исполнитель должны быть — художники. И так и надо.

Что мы делаем, когда экранизируем произведение литературы? Мы мучаемся, добиваясь, чтоб было как у писателя, потому что у писателя хорошо. У писателя хорошо, потому что он *так* думает и чувствует. Даже если мы найдем средства и хоть в малой степени возместим неизбежную утрату, о которой говорилось выше, мы, чтобы у нас тоже было хорошо, должны *так же* думать и чувствовать, как автор литературного произведения. Так не бывает. Значит, настраиваем себя «под автора». Бывает — похоже. Но пропадает почти все, пропадает живое тепло первозданности, потому что для нас все это не наше, не свое. Я могу допустить возможность такого сценария, который позволит разрушить себя во имя создания единого сплава из индивиду-

коротких, иногда чересчур коротких планов. Однако вопреки молниеносному мельканию кадров ощущение вялости и неестественности происходящего на экране не покидает зрителя. Происходит же это, потому что в отдельных кадрах не существует временно́й истинности. Кадры статичны и анемичны. Так что, естественно, возникает противоречие между внутренним содержанием кадра, не запечатлевшего никакого временно́го процесса и ставшего поэтому чем-то совершенно искусственным, и безразличными по отношению к этим кадрам, чисто механическими склейками. В результате зрителю не передается ощущение, на которое рассчитывал художник, не позаботившийся о том, чтобы насытить кадр правдивым ощущением времени в интересующем нас эпизоде той легендарной битвы.

1979, № 3

Леонид Трауберг
«Построительное изображение»

В юности мы, фэксы, учились трюкам, гэгам в «школе» Мака Сеннетта. И не думали, что «школа» эта, сама того не ведая, обкрадывает арсенал поэтики. Во всяком случае, ее фигуры и тропы, переносные значения.

При виде льва у китайца вставала дыбом коса. Белка в колесе заменяла двигатель. Из глаз сыпались искры. Купальщицы, попав на полюс, приспособлялись: нашивали меховые оторочки на купальных костюмах, напоминавших бальные платья. Бандит врывался в салун с револьвером, все подымали руки, и стрелки стенных часов

альностей автора, режиссера, актера, оператора, художника, композитора, звукооператора, гримера и т.п.

Писатели не позволяют разрушать свое произведение, известно, как они отстаивают каждое свое слово. Они правы. Для чего же убирать или менять то, что нашлось так нелегко и точно встало на свое место. Сценарист может приветствовать разрушение своего сочинения, может быть тут же, где сочинение разрушают, и помогать разрушению и созданию.

Писатель пишет за столом, вычеркивает, переписывает, меняет... Фильм «пишется» на съемочной площадке, почему же там мастера не могут ничего «вычеркнуть», переделать? Они обязаны это делать. Никакой гений не работал одним махом.

Была у меня, к примеру, в фильме «Ваш сын и брат» сцена встречи старшего сына Игната с отцом и матерью. Весьма житейская сцена, всем знакомая... Актеры великолепные, знали, что им делать. Я полагался на них, но... между нами лежал сценарий. Где-то я допускал, чтобы они привносили в сцену свой собственный опыт, радовался удачно найденному слову, правдивой интонации, жесту, взгляду, «незапрограммированным» в моей режиссерской голове, но не больше. Надо было перешагнуть через сценарий (сценарий мой) и «сотворить» со всеми вместе сцену встречи. (С Толстым или Достоевским этого нельзя делать. Со мной можно.) Пять человек перед камерой да за камерой пятнадцать... А кто-то помнит случай из своей жизни, когда он «тоже приехал»... Кому-то припомнилась шутка, вроде: «А то письмо, в котором вы просили денег, я не получил...» В конце концов, все мы когда-нибудь уезжали из дома и приезжали домой. Разогреть бы товарищей моих, попросить: «А как ты сам приезжал? Покажи». Но все положились на сценарий и на меня. А меня влекла губительная сила инерции — так все работают. Вышла «проходная» сцена. А могла быть живая и увлекательная, не свяжи нас сценарий по рукам и ногам. Никогда актер не сыграет так неожиданно и верно то, что ему рассказано, подсказано или то, что он прочитал, как сыграет то, что помнит, знает, сам прожил. Мы же не о марсианах делаем фильмы.

Сценарий должен быть руководством к действию, а сценарист — сорежиссером. Я, может быть, говорю о так называемом авторском фильме, но кинематограф, по-моему, туда именно и идет. Это совсем не значит, что режиссер должен всегда сам себе писать сценарий. Но люди, которые собрались вместе, чтобы сделать фильм, должны действовать, как заговорщики: не важно, кто будет стрелять в принца, отвечают все одинаково, и всем одинаково необходимо убить принца.

Таким образом, сценарист не тогда сценарист (хороший или плохой), когда написал в своем сочинении: «Конец», а когда будет написано: «Конец фильма». До этого он может написать сочинение, равное по объему роману, может, сочинение это будет в размер повести и меньше — не суть дела, все должно однажды послужить будущему фильму и умереть как самостоятельная художественная ценность.

Кинематограф требует действия, поступков людей, разговора. В известном смысле это облегчает задачу писателя-сценариста: авторские размышления, подсказка, оценка — очень и очень рискованное дело. Но это же делает его задачу и крайне нелегкой: поступки людей должны быть вызваны к жизни авторским размышлением, и размышления эти должны стать достоянием людей. Какие же мысли и чувства должны терзать сценариста, чтобы, оставаясь «безмолвным» (авторско-дикторский текст — это почти всегда плохо, кроме необходимого комментария к документу), заставить людей мыслить и волноваться своими мыслями и чувствами!

Авторская подсказка в теперешнем кино, вложенная в уста действующих лиц, — это тоже никуда не годится. Не проходит. Раздражает. Предполагает в зрителе дурака, на что он справедливо обижается. Но кто должен сделать так, чтобы праздник состоялся? К кому идет автор-сценарист и выкладывает свои сокровенные думы? К режиссеру. Вот тот, кто двинет на зрителя всю громаду (если таковая имеется, а не имеется — не берись) мыслей и чувствований, кто «растолмачит» зрителю сценарный «бред». Без него нет сценариста, писателя, автора, без него нет произведения искусства. Он — художник. Вот во что надо наконец искренне поверить. Мы верим не до конца. Если режиссер говорит, что вот по такому-то сценарию я хочу сделать фильм, ему не верят, что он сделает хороший фильм. Сценарий читают еще двадцать-тридцать человек, потом не раз, не два — много раз собираются и решают: сделает режиссер по этому сценарию хороший фильм или не сделает? Одни говорят — сделает, другие говорят — не сделает. И он сидит, слушает. То есть разговор-то вроде бы идет о сценарии — можно ли по нему сделать хороший фильм? Но ведь сидит живой человек, который сказал: «Я сделаю». А ему как бы говорят: «А вы помолчите пока, не ваше дело. Вот мы решим, тогда уж

принимайтесь делать. Или ищите другой сценарий».

Если уж случилось так, что два человека решают судьбу фильма — сценарист и режиссер, — то и верить им надо. Не спрашивают же композитора, живописца, писателя, скульптора, когда они еще не начинали работать: а вы сможете сделать? Режиссера спрашивают. Да если бы спрашивали! Сомневаются и советуют, советуют и снова сомневаются. Так работать трудно. Самого крепкого человека можно пошатнуть.

Наверно, придет время, когда эти двое — сценарист и режиссер — станут действительно хозяевами своей судьбы и работы. Для этого один должен перестать «повторять» литературу, другого должны перестать бесконечно опекать и контролировать. Придет такое время. Туда идем.

1979, № 7

устремлялись к двенадцати. Томимый жаждой Фатти выпивал целое озеро. От жара любви таял товар продавца льда. У косоглазого Бена Тёрпина и дети косили, и коровы косили, и даже фары автомобиля косили. Метафоры, метонимии, гиперболы, олицетворения — все было тут.

Из поэтики фильмов-бурлеск родились гигантские гэги Чаплина: в «Малыше» — полисмены-ангелы, в «Пилигриме» — хождение по границе, сразу в двух государствах, в «Золотой лихорадке» — обгладывание гвоздей из ботинка, наподобие цыплячьих косточек.

Не одни мы учились у этой поэтики, учился и поэт Маяковский, когда писал сценарий «Как поживаете?». У него в раннем фильме «Не для денег родившийся» герой здоровался со скелетом («скелет в шкафу» — английское образное выражение, означает семейную тайну).

В нашей короткометражной «Октябрине» таких «имажей», как мы их окрестили, была бездна: «осталось мокрое место», «растаял в воздухе» и т.п. И в полнометражных отдали дань. В «Чертовом колесе» вино проли-

лось на стол — будет «мокрое дело». В «Шинели» кадр: шляпа, в ней — дело.

Но и в «Колесе», и в «Шинели» было большее — не знаю, как придумали. Кружатся на «чертовом колесе» герои — Ваня и Валя, и вдруг наплывом колесо превращается в циферблат

ЮРИЙ НОРШТЕЙН

От сценария к фильму

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАТЬЯНА ИЕНСЕН

Татьяна Иенсен. «Все мы вышли из гоголевской «Шинели» — эти слова приписывают Достоевскому, но независимо оттого, кто их сказал, они, видимо, и к вам теперь имеют отношение. Когда началась для вас ваша «Шинель»?

Юрий Норштейн. Восемь лет назад, еще на «Сказке сказок». Хотя тот фильм совсем о другом, и его герой никакого отношения к Акакию Акакиевичу не имеет. В режиссерском сценарии был эпизод, который потом не вошел в картину, — вечер, человек в комнате, один, сидит на кровати, просто сидит, и все. Когда появился этот эпизод, мне вдруг показалось, что где-то я это видел, где-то уже об этом читал. Так возникла идея «Шинели».

Т.Иенсен. Сценарий этого фильма, как и сценарий «Сказки сказок», вы писали вместе с Л.Петрушевской?

Ю.Норштейн. Точнее, участвовал в работе над ним. «Сказка сказок» началась с того, что я пришел к Петрушевской и рассказал ей какие-то обрывки своих мыслей, воспоминаний, которые еще не сложились для меня в единую художественную систему. А у Петрушевской в это время родился ребенок, и ее собственное душевное состояние, и мой бессвязный поэтический гул имели для написания сценария значение гораздо большее, чем некие головные идеи. Фильм произрастал как бы из нас самих.

Т.Иенсен. А сценарий «Шинели» тоже «произрастал» из вас самих?

Ю.Норштейн. Да. Я думаю, что если бы мы стали сейчас работать, не беря за основу текст Гоголя, то написали бы нечто такое, что было бы определенными мотивами связано с гоголевской поэтикой. Но остановились мы все-таки на «Шинели», потому что Гоголь оказался на пересечении наших собственных переживаний. А сценарий — это ведь некий промежуточный момент между тем, что было когда-то в твоем детстве, в твоей жизни, и тем, что воплотится потом в кинематографических образах, не важно, делаешь ли ты фильм о желтом листе, о цапле и журавле или об Акакии Акакиевиче.

Кто-то сказал, что каждый режиссер всю жизнь снимает одну картину. Это правда в том смысле, что от себя не уйдешь. То же самое,

часов, опаздывавший матрос полз за убегавшей минутной стрелкой, девушка висела на нем мертвым грузом.

Образные решения! К ним распаленно стремились все — от Довженко до ФЭКСа. Вершины — вздыбившийся лев, кони, скачущие во все свои двадцать четыре ноги, биржа и окопы — в «Конце Санкт-Петербурга».

После премьеры «Юности Максима» наши друзья писатели вздохнули: «Зачем вы ушли от «Шинели» и «Вавилона»? Скрипачу незачем переходить на барабан. Спорили мы с ними крепко, но теперь понимаю: боялись они, что мы потеряем пластику наших немых картин.

Потеряли. Трилогия — почти сплошь рассказ, диалог. Попытки вырваться из плена текста были, но...

1975, № 2

Милош Форман

История должна быть рассказана интересно

— Никто не может сказать себе: сегодня я сделаю американский фильм, завтра китайский, послезавтра финский. Художник всегда должен делать свой фильм, а для этого ему нужна определенная смелость, даже дерзость. Конечно, многие любят тебе советовать. Но ты должен выслушать все эти советы и в конце концов сделать всё по-своему. Когда я приехал в Америку, то понял, что подход американского кино к случаю, к истории, к сюжету мне очень близок. Особенность кино славянских народов, например чешского или русского, в том, что даже если они

видимо, можно сказать и о сценаристе. Поэтому для меня сценарий важен в основном как выражение сущности того, кто его написал. Важна личность автора, в этом сценарии проявленная. Однако он не имеет законодательной силы для дальнейшей работы над фильмом. Язык мультипликации сам по себе настолько силен, что «записать» его предварительно в слове практически невозможно. Слово не может выразить будущую материальную суть кинообраза. И даже действие, которое фиксируется в сценарии, не может быть адекватно переведено на язык кино, в процессе развертывания на экране оно приобретает новое художественное значение. Природа экранного зрелища такова, что, несмотря на самую прекрасную сценарную основу, фильм в итоге должен расти на съемочной площадке. И этот момент разлада между тем, что записано в сценарии, и тем, что должно быть в киноизображении, хоть и мучителен, но закономерен.

После того как я начинаю снимать фильм, я, по существу, не заглядываю ни в литературный, ни в режиссерский сценарий. Мне достаточно тех опорных точек, тех болевых уколов, которые мне подарил автор в своем сценарии и из которых потом будет разрастаться действие фильма. Во время съемок достаточно возникнуть некоему жесту в буквальном смысле слова, который и в сценарии не предугадывался и не планировался в заранее продуманной монтажной фразе, как сообразно с ним приходится ее всю перестраивать. Здесь очень важно вовремя усмотреть эту новую закономерность, не упустить ее в последующей разработке экранного действия, потому что если начинаешь строго придерживаться своей предварительной конструкции, то фильм перестает саморазвиваться, а значит, внутренне остывает, пустеет, замирает на точке. Точно так же, как если какой-то прием становится жестким принципом, он сразу мертвеет. Во время работы над «Сказкой сказок» приходили и уходили какие-то мотивы, какие-то снова возвращались, фильм как бы сам себя делал, «тянул» в свою сторону.

В нашем теперешнем фильме еще сложнее, потому что это так называемая экранизация. Здесь свои законы. Мы должны быть верны духу подлинника, самому Гоголю. Но это сказать просто, а как сделать? И не дай бог все время заглядывать в гоголевский текст, тогда можно себя под ним похоронить. Если перед съемкой перечитываю какие-то куски, то приезжаю на нее парализованный. Понятно, что нельзя уйти от Гоголя, забыть о нем, а забыть надо, иначе он своей мощью, своей музыкой может подавить. Понятно, что надо по возможности сохранять развитие действия по Гоголю, не привнося ничего извне, не пытаясь осовременить его во что бы то ни стало, ибо в тексте есть все, что нужно сегодняшнему зрителю. Но понятно и то, что сохранить художественную структуру повести во всей ее целостности невозможно. Пытаться перевести гоголевский текст в адекватное ему изображение — дело заведомо гиблое (да и может ли быть адекватное гоголевской поэтике изображение?). Тем самым для нас остается единственная возможность поставить во главу угла то, что мы, авторы фильма, думаем и видим в связи с историей Акакия Акакиевича.

Т.Иенсен. Но переложение литературного произведения на кинематографический язык, в принципе, не может быть дословно и равновелико. Однако оно должно быть ему равноценно по художественному воздействию на зрителя. Художник, руководствующийся «чувством соразмерности и сообразности», как призывал Пушкин, художник, последовательный в переакцентировке или даже переосмыслении классического текста, при переводе его на киноязык волен ставить свои законы над будущим произведением и в этой интерпретационной свободе может достичь полного раскрепощения.

Ю.Норштейн. И тогда отправной точкой вольных вариаций на тему может явиться, например, сама музыка фразы Гоголя. В повести есть буквально три строчки о примерке шинели: Петрович набросил ее «весьма ловко на плеча Акакию Акакиевичу; потом потянул и осадил ее сзади рукой книзу; потом драпировал ею... Акакий Акакиевич... хотел попробовать в рукава... вышло, что и в рукава была хороша». Наверное, другой режиссер прочтет их иначе, но я вижу перед собой некое упоительное действо, некое купание Акакия в этих складках шинели, которая прекрасна не только запахом новой материи и новизной восхитительного покроя, но и своей музыкальной пластикой. Акакий долго нежится среди этих длинных разбегающихся волн, пока наконец не погружается основательно в недра шинели и она образует некую законченную форму.

Свобода интерпретации классического текста может быть оправдана, только если мы сумеем быть верны законам, поставленным над собой. Но пока в процессе работы мы исходим не из неких абстрактных установок, а доверяясь своему инстинкту, пытаемся, например, развернуть то, о чем в повести впрямую не сказано, то, о чем Гоголь пишет как бы между прочим, однако это и есть, на наш взгляд, основополагающее.

У Гоголя есть такая фраза: «Так протекала мирная жизнь человека, который с четырьмя-

стами жалованья умел быть довольным своим жребием...» И вот мы в фильме хотим создать такое эмоциональное поле, чтобы у зрителя возникло чувственное понимание этой фразы: «умел быть довольным своим жребием...» С некоторых пор представление об Акакии Акакиевиче как о забитом, униженном, оскорбленном существе стало едва ли не традиционным в нашей критике. А ведь у Гоголя все гораздо сложнее, и от этого еще страшнее.

Акакий Акакиевич до момента кражи шинели не осознает себя в мире. Он вообще не замечает, что его окружает: «Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице...» И когда он возвращается из департамента домой, его непрерывно толкают и из окон выбрасывают на него всякий мусор, и в этот момент кто-то собьет с него шляпу, а он поскользнется и упадет на потеху прохожим, и все это в петербургский холод, дождь, снег... Но Акакий Акакиевич совершенно не воспринимает этот ежедневный проход из дома на службу или со службы домой как мучительный, драматичный. Для него он так же, как и служба в департаменте, абсолютно естествен и не вызывает никакого собственного к себе отношения или оценки. «...Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки, и только разве если, неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздрями целый ветер в щеку, тогда только замечал он, что он не на середине строки, а скорее на средине улицы». Акакий Акакиевич в своем узком пространстве, которое он умудрялся выгородить даже на проезжей части улицы, вполне «доволен своим жребием», он отрешенно безмятежен. Правда, этот кусок своей жизни он пытается как можно быстрее миновать, чтобы поскорее добраться до дома и там в тиши и покое наконец заняться любимым делом: Акакий Акакиевич «переписывал бумаги, принесенные на дом. Если же таких не случалось, он снимал нарочно, для собственного удовольствия, копию для себя».

Акакий Акакиевич — «маленький человек», классический герой натуральной школы, но это если смотреть на него со стороны. А если изнутри, то он человек внутренне предельно гармоничный, ему доступна абсолютная слиянность с тем, что он делает. И он в этом своем мире — настоящий художник, гений каллиграфии. И как это ни парадоксально, он по-своему счастлив, отдавая всего себя без остатка общению с красотой переписываемых им знаков.

По отношению к сценарию в фильме должен быть новый эпизод — Акакий дома на

делают фильмы на самые драматические темы, скажем, о войне, то по существу это фильмы-поэмы, фильмы-стихи, в то время как в Америке даже простая любовная история рассказывается как детектив — и мне это чрезвычайно нравится.

— А что вы думаете об американской актерской школе?

— Я бы не сказал, что это какая-то особенная актерская школа. Все хорошие актеры относятся к одной школе, той самой, основы которой заложил Шекспир в монологе Гамлета об актерах. Определенные различия, конечно, есть, и прежде всего они в том, что в Америке громадное количество актеров, которые вследствие сильнейшей конкуренции посвящают гораздо больше времени, усилий, энергии самосовершенствованию. Они учатся танцевать, петь, играть в театре, делать кино, а потом ждут роли, хотя бы одной, в то время как в Европе много актеров, которые работают одновременно в театре, на телевидении, на радио, и это очень часто становится источником их конфликтов с временем. Работать с американским актером, который «от» и «до» к

твоим услугам и никуда не должен убегать, гораздо приятнее.

— Как, по-вашему, — на этот счет существуют самые разные идеи, — когда рождается фильм: в сценарии, на съемках, при монтаже?

— Самое главное, думать, что именно в этот момент ты делаешь

кровати. Он сидит в одном демикотоновом халате, потому что, приходя домой, снимает нижнее белье, чтобы не занашивалось. Он сидит, такой трогательный своей оголенностью, как ребенок, ножки рядом, одна к другой, и весь он маленький, какой-то экономный. И здесь он окончательно отгородился от всего остального мира, он весь в себе. Я не знаю, в каких это будет выражаться действиях конкретно, но Акакий в это время, например, может стричь ногти. Сидит такой человек, довольный своей судьбой, и мирно щелкает ножницами. Его душа покойна.

Т.Иенсен. Акакий по-гречески — «незлобивый».

Ю.Норштейн. Да, дважды незлобивый — Акакий Акакиевич. Акакий за всю свою жизнь и мухи не обидел. Поэтому в его лице должно быть что-то от ребенка. И вместе с тем, оно должно совмещать мужские и женские черты. Такое лицо потом легче мимировать, чем изначально выразительное. Почему в мультипликации удаются персонажи отрицательные? Потому что они несут на себе некий характерный знак, а вот сделать нечто как бы бестелесное, не закрепленное каким-либо определенным жестом, определенным выражением лица, — самое сложное. В литературе это тоже самое сложное. Помните, Достоевский писал: «Кто только ни брался за изображение положительно прекрасного — всегда пасовал. Потому что эта задача безмерная». Перед нами безусловно не столько высокая, но едва ли не столь же «безмерная» задача — материализовать некий образ, который в силу своей размытой неопределенности способен выдерживать разные смысловые нагрузки в зависимости от развития действия.

Т.Иенсен. То есть вы хотите уйти от всякой знаковости, для мультипликации, казалось бы, столь неизбежной? Но, судя по «Сказке сказок», вы и против обобщенного абстрагирования. Каким же способом вы надеетесь соединить неуловимую, неоформленную текучесть образа Акакия Акакиевича и его западающую в душу осязаемую конкретность?

Ю.Норштейн. За счет изменения лица Акакия Акакиевича, то есть оно должно меняться буквально на наших глазах.

Т.Иенсен. Но ведь обычно в рисованной мультипликации выражение лица героя меняется мгновенно. Что позволит вам на протяжении всего фильма делать лицо Акакия Акакиевича меняющимся?

Ю.Норштейн. Помимо чисто изобразительной трансформации, игра светотональная. Она как бы продлевает изображение, заложенное в самих декорациях, в самом персонаже. Вообще, с персонажем довольно сложно. Любое яркое стилевое решение не дает возможность развивать изображение на протяжении длительного времени. Изображение должно быть такой степени нейтральности, чтобы создать условия для его преобразования во время съемки.

Свет, к примеру, дает дополнительное преобразование изображению. То, что смотрелось омертвевшей линией, безжизненным цветовым пятном, под камерой при определенном источнике света оживает, одухотворяется. Мы можем, высвечивая какие-то фрагменты, менять смысловую наполненность изображения. Свет развивает и образную структуру, заложенную в нем, поэтому оно должно изначально строиться с расчетом на дальнейшее развитие под камерой. Но здесь необходимо стремиться подчинить своему замыслу не только природу именно мультипликационного кино, но и природу кино как такового. Ведь слово гораздо шире, чем изображение, оно дает бо́льшую свободу внутреннему зрению зрителя. На экране же все предельно конкретно и материально законченно. И этот конфликт между образом в твоем сознании и образом, закрепленным во внешних формах, один из самых мучительных.

Т.Иенсен. Но и в «Сказке сказок», и в предыдущих фильмах вам удавалось в полной мере разрушить формальную фиксированность кинообраза мерцающей, пульсирующей, светоносной средой, которая то словно вбирает в себя героя, то словно выталкивает его из себя.

Ю.Норштейн. В работе над «Шинелью» мы тоже используем такой графический принцип, который может быть воплощен только кинематографическим способом. Нас интересует не графика, не линия как таковая, а линия, погруженная в определенную вибрацию темноты. В эскизах Ф.Ярбусовой, художницы всех моих предыдущих картин, это тоже видно. Мне бы вообще хотелось исключить строгую интерьерность окружения героя, исключить даже, как это ни заманчиво, материю петербургских перспектив. Она как знаковая принадлежность должна выстреливать в каких-то ударных точках, указывая нам, что Башмачкин находится, скажем, в департаменте, но потом эта материальная среда должна отступать, и

решающую работу, и делать ее как можно лучше. Например, когда я пишу сценарий, я считаю, что основное для фильма — это сценарий, а все остальное — не важно. Потом, когда я начинаю выбирать актеров, сценарий теряет для меня какую-либо ценность, и я думаю, что самое главное — это найти прекрасных актеров. Ну а когда начинаются съемки, все вообще пропадает, остаются лишь съемки. Так же и с монтажом.

— А что вам в самом себе больше всего мешает?

— Некая неопределенность, неуверенность: удастся или не удастся. С какими бы прекрасными идеями и устремлениями ты ни делал фильм, ты узнаешь, удалось тебе их воплотить или нет, только через год, когда фильм выйдет в свет. Так что в течение этого года я чувствую постоянную неуверенность: правильным ли путем я иду, я никогда не знаю.

— А кто вам ближе — теперь, после «Амадея» — Моцарт или Сальери?

— Оба. Потому что каждый из нас, делая что-то, должен верить, что делает что-то прекрасное, доброе, и тогда он чувствует себя Моцартом. Но, обозревая результат, человек чувствует себя Сальери. Я хочу вам сказать: я люблю Сальери, я понимаю его, потому что его мучительная мысль, мечта о прекрасном и сознание того, что он не в силах его сотворить, — это черты, присущие каждому человеку, их нес в себе и Моцарт. И это очень здоровые чувства, они пробуждают человека пробовать еще и еще, к чему-то стремиться. То, что потом такие люди, как Сальери, создают экстремальные ситуации и начинают мстить за свою неспособность что-то создать, это уже вопрос морали.

1988, № 8

Акакий снова погружается в некое исключенное из окружающей его действительности пространство.

Т.Иенсен. И, видимо, именно так должна родиться свобода внутреннего ви́дения зрителя. Однако здесь принцип «соразмерности и сообразности» как нельзя важен, иначе можно прийти к той же знаковости.

Ю.Норштейн. Будем надеяться, что это нас минует. В «Сказке сказок», например, образы и рыбака, уходящего в море, и женщины, стирающей белье, и девочки, прыгающей через скакалку, и поэта с лирой, и путника, приходящего и уходящего, имеют абсолютно реальные прототипы. Или вот, например, в «Шинели», когда Акакий Акакиевич пишет у замерзшего окна и бледный свет луны лежит на полу, я знаю, что пол холодный, потому что крашеный. Я помню это еще с детства — крашеный пол всегда холоднее, чем просто деревянный. Казалось бы, какая разница — ведь этого в фильме скорее всего никто не увидит, но я должен знать гораздо больше того, что формально присутствует в кадре, только тогда можно создать ощущение пространства. Это должны знать и художник, и оператор. Или, например, нам необходимо знать, что комната Акакия оклеена обоями, которые уже давно порвались — дерево рассыхалось, и обои трескались, но мы можем зафиксировать это в зримых образах только в момент бреда Акакия Акакиевича перед смертью, когда нам важно передать ощущение некоей воспаленности, «тифозности» самой среды. Однако я обязательно должен помнить с самого начала о том, что обои рваные и что пол холодный.

Т.Иенсен. В «Сказке сказок» образ дома снаружи, старого деревянного дома 40-х годов, в основном работал как знаковая отсылка зрительского восприятия к определенным реалиям прошлого...

Ю.Норштейн. Да, это мой дом в детстве, в Марьиной роще. И внутри дома все из моего детства, и даже старуха у печки — наша соседка, бабушка Варя. И дом, и все приметы в нем — из моей памяти. Но вот комнату Акакия Акакиевича из своей памяти не вынешь. А как ее сделать такой же узнаваемой? Легче всего, конечно, сделать некую комнату-гроб, задавить героя гнетущим узким пространством, и, казалось бы, все проблемы решены. Но такой образ будет прямолинеен и конечен.

Т.Иенсен. То есть снова возникает знак. Мне кажется, что здесь вообще нельзя делать замкнутое пространство, иначе оно замкнет и мир Акакия Акакиевича. Здесь так же, как и в «Сказке сказок», гораздо сильнее могут прозвучать авторские ракурсы, словно выхваченные из некоего невидимого глазу целого, а в нем зритель может угадывать и стену, и дверь, а может — и провал, и бездну, и бесконечность, в зависимости от действия, разворачиваемого на экране.

Ю.Норштейн. У нас декорации похожи на то, что вы сказали. Мы долго над ними бились. Уже четыре раза переделывали, так что я не знаю, может быть, в дальнейшем опять что-то изменится, но главное здесь для нас совместить этот «угол» Акакия Акакиевича — стол, кровать, окно — и нечто звенящее, идущее из глубин мироздания. Комната Акакия должна быть абсолютна по звучанию.

Для него окружающая реальность — это только некое докучливое мелькание. То она совсем тонет в темноте, то оборачивается чьим-то кулаком, который двигается навстречу с угрозой, то лошадиной мордой, которая дохнула в лицо. И только в этих столкновениях герой вплотную соприкасается с окружающей его действительностью, во все же остальное время реальность для него заключена в самоценной красоте буквы.

В фильме должен быть эпизод — Акакий Акакиевич дома среди букв. Помните, у Пушкина — «и тут ко мне идет незримый рой гостей». Я еще не знаю точно, как это будет делаться, но здесь игровой момент обязательно должен присутствовать.

Т.Иенсен. Но, наверное, помимо игрового момента, в общении Акакия Акакиевича с буквами необходимо выявить ту высокую поэзию, которая в этом общении заключена, чтобы зритель сумел ощутить самодостаточную красоту каждой буквы, чтобы он сумел проникнуться образом героя не как переписчика чиновничьей бессмыслицы, а как истинного художника своего дела — каллиграфа.

Ю.Норштейн. Но я еще не знаю, как это делать. Знаю только, что очень важно избежать мертвенности бумаги, она должна излучать из себя тот самый звук, о котором я уже говорил. Это как пленка фильмов 20-х годов — постоянная вибрация свечения.

Т.Иенсен. А на знаковую пластику немого кино вы тоже ориентируетесь?

Ю.Норштейн. Безусловно. Я люблю немое кино. Люблю документальное кино начала века. Однако это вовсе не значит, что мы собираемся какие-то конкретные приемы и средства выражения немого кинематографа механически переносить в свою работу. А вот его мера соотношения условности и реальности представляется для нас важной.

Т.Иенсен. Насколько я знаю, в фильме «Сказка сказок» вы использовали документальные кадры огня, воды, снега. В «Шинели» вы тоже собираетесь использовать подобные приемы?

Ю.Норштейн. Да, мне кажется, что такие

сверхнатуралистические для мультипликации кадры в сопряжении с более или менее условным характером рисованного мира дают свои добавочные эффекты. И, как ни странно, мультипликация в силу своей априорно условной природы выдерживает подобные перегрузки. В мультипликации реальность создается художником. Она принципиально рукотворна. Поэтому в отличие от игрового мультипликационное кино не должно каждый раз доказывать свои права на *художественную* реальность. Мы свободнее в своих возможностях, в одном эпизоде можем соединить кадры сверхусловные, для игрового кино немыслимые, с абсолютной физической достоверностью происходящего. К примеру, проход Акакия Акакиевича после департамента по темной улице должен быть предельно достоверен, разумеется, в законах языка мультипликационного кинематографа. Но вот герой исчезает в темноте, за светом фонаря, и вслед ему, как почетный караул, по обеим сторонам улицы выстраиваются ровные ряды букв. Для мультипликации — условный прием, для игрового кино — сверхусловный, который оно вряд ли выдержит. С другой стороны, то, что когда-то было исключительной монополией игрового кино, сейчас в более острой форме доступно и мультипликации. После «Сказки сказок» для меня, например, совершенно изменилось понятие времени в мультипликации. Оно было у меня самым традиционным, то есть когда на эпизод отпускается ровно столько времени, сколько нужно зрителям, чтобы уяснить некую информацию, заложенную в нем. Как будто дело только в этом! Однако установка на информативность действительно обусловливается самой природой рисованной мультипликации. Изображение рисованной мультипликации, в отличие от изображения в технике перекладки, не выдерживает длительной статики на экране — оно превращается в абстракцию и распадается. Технология перекладки имеет другую изобразительную насыщенность и соответственно с этим требует другого времени восприятия.

Я вообще противник пресловутой краткости в мультипликации, которая считается чуть ли не ее привилегией по отношению к другим видам кинематографического искусства. Краткость не позволяет проявить нечто невидимое в зримых образах, она не позволяет создать определенное эмоциональное поле, которое окружает героя. Уже после написания режиссерского сценария проход Акакия Акакиевича по улице, который мы планировали уложить секунд в сорок, вдруг начал расползаться изнутри. Мы долго с оператором Александром Жуковским вымеряли этот эпизод, в результате чего стало

Герц Франк
Карта Птолемея

Свадьба. Молодых только что объявили мужем и женой. Мать поздравляет сына... И расстается с ним.

Порыв. Щемящее выражение лица. Рука, чем-то напоминающая крыло птицы... Сколько бы ни было сыну лет, для матери он всегда остается птенцом, нуждающимся в ее защите.

В кинорепортаже о таком событии, когда все внимание обычно обращено на жениха и невесту, такое мгновение могло бы проскользнуть и незамеченным, во всяком случае, недостаточно акцентированным, чтобы вырасти в образ.

А как это важно для документалиста уметь схватывать вот эти высшие точки, эти пики жизненных событий и душевных состояний! Они-то и позволяют сжато, в короткое время — порой даже в одном-единственном фотокадре! — рассказать об очень многом.

1973, № 10

Вернер Херцог
Пешком на Луну

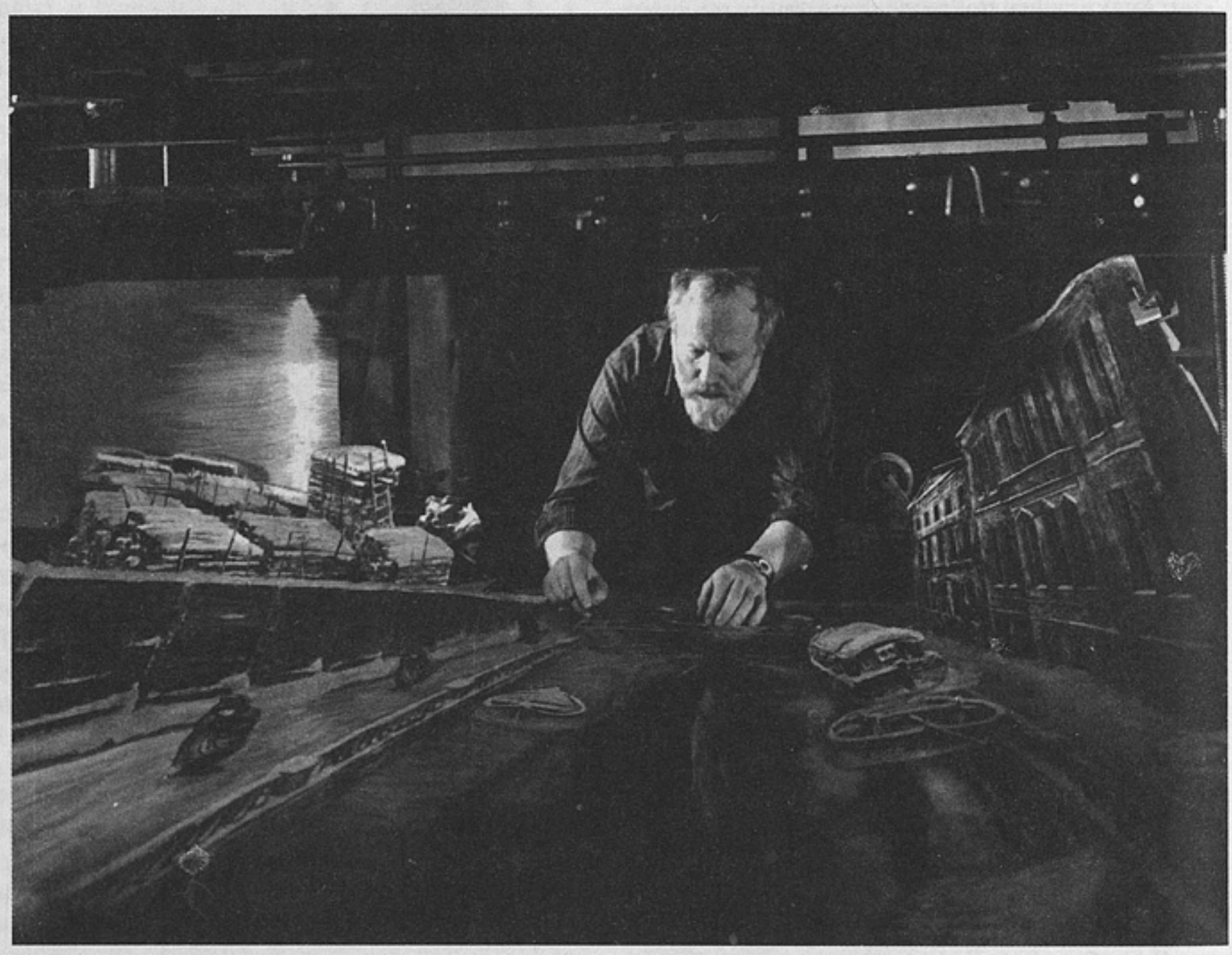
Лично я хорошо функционирую творчески, когда мне физически трудно. Я из тех, кто снимает

понятно: какие там сорок секунд! Эпизод должен стать едва ли не отдельной главой фильма.

Это большая удача, если по мере нарастания временно́й длительности одного и того же плана на экране соответственно меняется и восприятие зрителя. Я еще на «Сказке сказок» пытался проверить, что способен выдержать долгий крупный план в мультипликации, потому что здесь совершенно иначе работают ритм и жест. Удельный вес, например, жеста на единицу времени в мультипликационном кино, мне кажется, выше, чем в игровом. Поэтому здесь приближение экранного времени к физическому, реальному требует

плане, как и во многих других, имеет определенное преимущество перед игровым кино. Мне кажется, что «Двойник» Достоевского или «Скверный анекдот» могут быть более выразительны в мультипликации. Ну а «Нос» Гоголя словно рожден для нее. Ведь у мультипликации, так же как и у игрового кино, свои представления об условности изображаемого мира и свои представления о его реальности. Разница в подходе обусловлена разницей средств выражения.

Т.Иенсен. Тем более что условность и реальность, если они в своем строе высокохудожественны, то в игровом ли кино, или в рисованном они на равных создают искомую правду



просто отказа от традиционных для мультипликации форм и средств выражения. Особенно явственно это проявляется на стыках условного и реального времени. Даже когда в кадре задана условная среда, реальный звук преобразует ее.

Таким образом, и темноту можно обыграть только на звуках. Потому что темнота сама по себе становится реальностью только в зрительском воображении. И мультипликация в этом

искусства, которая может оказаться сильнее в самом сверхусловном фильме, а в самом бытово-натуралистическом может и вовсе не присутствовать.

Ю.Норштейн. Если судить только по внешним признакам, то разница между так называемой реальностью и так называемой условностью весьма относительна. Скажем, реальны или условны очертания причудливо скомканной бумаги, подсвеченной каким-то источником

света? Или, скажем, картина Федотова «Игроки», которую, я считаю, надо показывать на операторском факультете ВГИКа? Потому что художник в ней таким образом построил свет, как редко кто из операторов может сделать. Одну свечу он поставил за бутылку на столе, и от этого она перестает быть материальной, вторую свечу закрыл фигурой стоящего к нам спиной игрока. И вся эта фигура черная, лишь контур ее светится контражуром. Герой же, сидящий лицом к нам, освещен двумя свечами одновременно, причем одна из них, догорающая, светит сильнее, и поэтому и тень, и свет с одной стороны работают гораздо контрастнее, чем с другой. Кроме того, снизу вверх идет дополнительная подсветка от свечи, находящейся за бутылкой, что придает физиономии героя, который держит в зубах сигару, выражение безумия и застывшей мертвенности одновременно. Оскал делает лицо игрока еще более уродливым и масочным. Федотов, казалось бы, прибегает к неким сверхусловным приемам, но на самом деле они сверхреальны, и никакого художественного насилия над изображением не происходит, просто он естественные выразительные возможности, заложенные в реальности, довел до совершенства.

Т.Иенсен. Таким образом, из реального приема может родиться условность как таковая, а из условного приема — некая реальность. И все это станет правдой искусства, если будет обеспечено правдой внутреннего развития действия. А внешне оно может воплощаться в самых различных, вплоть до фантасмагорических, формах. И здесь огромную роль играет ракурс авторского взгляда.

Скажем, человек видит, как по раковине умывальника ползет муравей. Перед каждым из них одна и та же физическая реальность — раковина. Но для человека раковина — утилитарна, он привык не фиксировать на ней свое внимание, она в общем ряду окружающих его предметов, для муравья она — огромный, неизведанный мир. И вот такие многочисленные ракурсы, столкновения разных пространственных миров обступают нас со всех сторон. Ракурс определяет и взгляд автора. Но если в игровом кино он обычно приближается к взгляду нормального взрослого человека, то в мультипликации, где безраздельно властвует сотворенная художником реальность, прием ее ракурсного построения может быть использован гораздо свободнее.

Ю.Норштейн. Конечно. Ведь ту же улицу, по которой проходит Акакий Акакиевич, можно увидеть и как бы его глазами, и как бы со стороны. А можно — и это является для нас искомым — увидеть одновременность сосуще-

кино «пешком». Конечно, на съемки нового фильма в Сибири я летел на самолете. Но там я около трех тысяч километров прошел пешком. Без этих элементарных физических опытов, привыч-

ки проходить огромные расстояния в одиночестве я бы не смог снять свои фильмы, в которых так много прямых физических компонентов. Я объясню, что я имею в виду. Например, девственный лес из фильма «Агирре, гнев Божий» никогда не увидишь ни в одном голливудском фильме. Когда решался вопрос о финансировании «Фицкарральдо», Голливуд выразил желание принять в этом участие. Мне предложили снимать в павильоне с декорациями из пластмассы — «виниловые джунгли». Мне сразу стало ясно, что подлинная жизнь этого фильма может прийти только из подлинного деяния.

1993, № 10

Лариса Шепитько

Крутой путь «Восхождения»

Когда я только начинала работать в кино, когда снимала свой первый фильм «Зной», это было какое-то судорожное барахтанье в воде. Более целесообразным, более логичным мое поведение на площадке стало только потом,

ствования этих двух пространственных миров — мира Акакия Акакиевича, который видит перед собой только ровные строки букв, и мира, который просто бурлит вокруг него и, сталкиваясь с которым, он на секунду возвращается из своего небытия или, вернее, отлетает из своего бытия. И здесь самое главное — определить не только свое, но и его ви́дение реальности. Чем она является для нас, для него?

Акакий Акакиевич окружающую его действительность воспринимает не далее вытянутой руки. Однако такой ракурс реальности имеет отношение только к первой части фильма, условно я ее называю идиллической.

Т.Иенсен. Что значит «части»?

Ю.Норштейн. Я для себя, чтобы иметь некий обобщающий модуль фильма, делю его на три части: идиллическую, реалистическую и фантастическую. Первая часть — это как бы проекция авторского взгляда изнутри того мира идиллии и покоя, в котором жил герой вплоть до ограбления. Во второй части, драматической, бытово-прозаической, автор — как бы бесстрастный свидетель происходящих событий. Она начинается с того момента, когда у Башмачкина украли шинель и тот бежит к частному приставу справиться о ней.

Акакия Акакиевича, как гром среди ясного неба, настигает удар судьбы, когда реальность, которую он не замечал, замещая ее реальностью буквы, вдруг обрушивается на него со всей мощью и неумолимостью. И это должна быть жесткая, строго регламентированная реальность — и в эпизоде с частным приставом, и в департаменте, и на приеме у значительного лица. А в эпизоде смерти Акакия Акакиевича она принимает еще и формы откровенной физиологичности. Но направленное движение к смерти начинается раньше, в первой части, как только появляется мотив шинели.

Ведь Башмачкин панически боится каких-либо новшеств, он боится внедрения в свою жизнь любого нового лица, любого нового дела. Когда в порядке поощрения один из начальников попробовал дать ему другую, более сложную работу, в которой надо было «переменить заглавный титул да переменить кое-где глаголы из первого лица в третье», то Акакий Акакиевич попросил оставить его в прежнем качестве — переписчика.

Т.Иенсен. И дело здесь не только в природном консерватизме Акакия Акакиевича, но и в том, что он не участник этой устрашающей чиновничьей машины, и хотя он, конечно же, не традиционный герой-одиночка, который всегда вне «игры», однако он (и, кажется, это беспрецедентный случай в русской литературе) умудряется в ее эпицентре создать свой собственный вакуум.

Ю.Норштейн. И он во что бы то ни стало хочет сохранить свою безмятежную идиллию, сохранить связь с этой чистой формой, с орнаментом букв. А новая шинель потребовала от него новой жизни. Еще будучи в проекте, она сделала само существование Башмачкина иным, «как будто бы он женился» и «какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу».

Т.Иенсен. Гоголь пишет, что он «сделался как-то живее, даже тверже характером».

Ю.Норштейн. Даже огонь показывался порою в его глазах. Но самое главное — шинель начала перетягивать на себя его творческую энергию переписывания. В день получения новой шинели он дома ничего для себя не писал, «а так немножко посибаритствовал». Одну эту фразу Гоголя можно раскручивать сколько угодно. Предположим, если бы Акакия Акакиевича не ограбили, как бы дальше пошла его жизнь? Осталась бы прежней?

Т.Иенсен. Когда Акакий Акакиевич в новой шинели шел на вечеринку к своему сослуживцу, то вдруг с любопытством остановился перед освещенными окнами магазина, чему-то усмехнулся и пошел своей дорогой. Чему он усмехнулся, рассказчик не знает: «ведь нельзя же залезть в душу человека и узнать все, что он ни думает». Но о чем бы ни думал Башмачкин, он уже — и это явственно видно из данного эпизода — обручился с жизнью посредством своей невесты-шинели.

Ю.Норштейн. И когда такой человек выходит из своего тотально замкнутого пространства и вступает в окружающий его мир, что с ним должно происходить?

Т.Иенсен. Он мгновенно погибает. Символисты бы сказали, что здесь мотив невесты-смерти.

Ю.Норштейн. Для Гоголя этот мотив вообще довольно характерный. Однако смерть Акакия Акакиевича никак нельзя делать ни символичной, ни фантастичной. Она должна быть гораздо сильнее прозаичностью, будничностью происходящего. Человек умирает, а мы видим комнату, кровать, рваные обои, и все это подробно, отстраненно от главного события. Натурализм, физиологичность среды, обступающей со всех сторон умирающего героя, надо довести до максимально воспаленного предела. Но и здесь ни в коем случае нельзя делать комнату-гроб, чтобы не было ощущения задавленности. Ракурс, о котором вы говорили, здесь должен работать именно на стыке мира внутреннего, угасающего, и мира внешнего, агрессивного в своей неизбывности, беспощадного в своей бестактной оголенности и своей грубости.

Т.Иенсен. А буквы перед смертью появляются?
Ю.Норштейн. Я еще не знаю. Ведь Акакий, умирая, о них совершенно не думает. Но они могут появиться уже после смерти, выстроиться, например, в длинные ряды, как для почетного караула, впрочем, я еще совсем не знаю, как это должно быть...
Т.Иенсен. А третья часть фильма, вы сказали, фантастическая?
Ю.Норштейн. Да, это когда возникает фантом чиновника-мертвеца. Вообще-то, эта тема должна заявляться и раньше — в проходах Акакия, когда реальность вдруг взвихряется сама по себе, а потом на пороге его комнаты опадает. Она должна присутствовать как морок, как наваждение и в мотиве значительного лица. Ведь Гоголь пишет, что он в душе был «добрый человек... но генеральский чин совершенно сбил его с толку», и нередко его собственное положение тоже «возбуждало жалость». Но правила игры, которым он, в отличие от Башмачкина, подчинился, сильнее его благих намерений. «Сострадание было ему не чуждо; его сердцу были доступны многие добрые движения, несмотря на то, что чин весьма часто мешал им обнаруживаться». И в присутствии друга он распекает Акакия Акакиевича таким громовым голосом, что его выносят из комнаты, а затем через несколько дней, вконец замучившись угрызениями совести, он посылает к нему чиновника, узнать, не надо ли помощи.

Но фантастическое должно взвихриться с того момента, когда «по Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста... стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника». «По Петербургу пронеслись вдруг слухи» — по одной этой фразе можно снимать фильм. (Такие же слухи проносятся о Ревизоре, о капитане Копейкине, о Носе, который гуляет по Невскому проспекту.) Я представляю себе, как из темноты вдруг появляются головы, лица, которые передают друг другу эти слухи, и все это вскипает, раскатывается по всему Петербургу, как круги в воде от брошенного в нее камня. И все это переплетается с городом, с кубами его домов, с Невским проспектом. Но в одно мгновение «обманчивый свет фонаря», словно почувствовав состояние героя, может все изменить вокруг него, как, скажем, в «Невском проспекте». «Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз». По существу, этот образ сродни поэтике 10—20-х годов нашего века. Отмечалась, например, причастность Гоголя даже к

когда мне уже не приходилось тратить так много сил на выполнение поставленной перед собой задачи. Меньше стало и внутренней суеты. Теперь я уже знала, что сначала надо загрести одной рукой, потом другой, а потом оттолкнуться ногами. И все же каждый раз, прежде чем войти в воду, я испытываю ужас. Страх перед первым съемочным днем, перед актерами, которые входят в павильон первый раз. Все как и прежде. И каждое новое начало — надежда, что вот теперь этот ужас кончится. Мечтаю об этом и боюсь, что когда это случится, я кончусь как режиссер. Потому что, оказывается, работать без постоянного трепета перед неизведанным материалом невозможно. Только беспокойство дает гарантию первичности.

Конечно, за время работы привыкаешь к съемочному процессу. Даже к тому, что целый день пытаешься понять природу своей профессии, ее законы, так что вечером тебе уже кажется, что ты наконец нащупала что-то самое главное. А утром просыпаешься: боже мой, не продвинулась ни на шаг.

Так я и существую. Тянусь, тянусь к этой недостижимой цели, а она от меня уходит, и ни свернуть с этого пути, ни выпрыгнуть из этого ритма я уже, наверное, не смогу никогда.

1976, № 10

кубизму. Но Гоголь соединяет в себе такое многообразие изобразительных мотивов, что здесь не знаешь, из чего выбирать.

Т.Иенсен. А как вы собираетесь делать гротеск?

Ю.Норштейн. Это самый сложный для меня момент. Сложный не в плане принципиальной для мультипликации невыполнимости, она, напротив, тяготеет к открытой гротесковости, и Андрей Хржановский здесь большой мастер. Сложный в плане того, что литературный гротеск всегда объемен, а в переводе на язык рисованного кинематографа чаще всего однозначен в графической карикатурности. Однако каким-то образом решать эту проблему надо. Хотя стилистика гротеска мне, в принципе не свойственна.

Т.Иенсен. А прием комического сказа с характерной для него языковой игрой вы сохраните?

Ю.Норштейн. Это тоже очень сложный для меня вопрос. То, что текст Гоголя может присутствовать в фильме только как вехи на пути развития фильма, для меня очевидно, иначе он убьет экранный образ. Но как сохранить голос рассказчика, который не должен быть сказовым сопровождением всего действия?

Т.Иенсен. Но жанрового, стилевого, интонационного монохрома в фильме не будет?

Ю.Норштейн. Нет, не будет. К примеру, идет мотив буквы, и вдруг свистопляска метели, когда снег слепит глаза, а Башмачкина толкают, сбивают с него шляпу, кто-то кричит в самое лицо, и тут же оскал лошадиной морды, а знаете, оскалившаяся лошадь — чистый дьявол. И все это должно быть какими-то рваными бросками, перебоями ритма. И вдруг этот весь калейдоскоп словно обрывается безмятежной тишиной какой-то узкой улочки, на которой живет Акакий Акакиевич. А дальше идет эпизод в комнате. И на мой взгляд, именно из-за предваряющего прохода Башмачкина по городу он будет работать еще сильнее, чем если бы был взят сам по себе. На фоне фантастического гротеска малейшее проявление бытовых подробностей делает происходящее более достоверным.

Т.Иенсен. А малейшее проявление человеческого потрясает. Собственно, именно так в гоголевском тексте работает знаменитая фраза Акакия Акакиевича: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?»

Ю.Норштейн. Я сейчас все время стараюсь вспомнить тот ужас, который пережил в детстве, первый раз прочтя эту фразу. Ужас бессилия.

Т.Иенсен. А как вы относитесь к собственно лирическим отступлениям в сценарии Петрушевской о жалости, о милосердии?

Ю.Норштейн. По-моему, они замечательны.

Т.Иенсен. Но ведь у Гоголя почти нет этой прямо направленной к читателю речи. Впрямую он обращается к читателю, только когда говорит о чем-нибудь заведомо второстепенном, например, о том, как давали имя Башмачкину. И на это, как и на какие-то малозначительные детали — табакерка Петровича, чепчик его жены, — Гоголь не жалеет места. Зато все самое серьезное и сокровенное он дает предельно сжато и в основном в речи косвенной, пронзая ее какой-то одной, выбивающей мгновенные слезы читателя фразой. Сценарий же отличают от гоголевской «Шинели» не только эти прямые обращения к читателю, но и откровенный публицистический пафос, который в них заложен и который переакцентирует даже сюжетное развитие действия — здесь, например, шинель крадут сослуживцы, желая над Акакием Акакиевичем подшутить. Вы в своей работе ориентируетесь на такую заостренную публицистическую направленность сценарного материала?

Ю.Норштейн. Конечно же, прямого обращения к зрителю экран не выдержит, то есть прямого словесного обращения. Это должно проявиться в каких-то других формах. Скажем, в «Лисе и Зайце» Заяц независимо оттого, что он делал, все время смотрел прямо в зрительный зал. У него были такие большие глаза, которые, казалось, обращались прямо к тебе. В «Шинели» тоже должно быть что-то похожее, но скорее в плане интонации и ни в коем случае как некий прошивающий весь фильм мотив, иначе вся эта история может стать банально сентиментальной. А больше всего я боюсь двух вещей: морализирования и ходульной мелодраматической серьезности. Ведь в «Шинели» нет ничего легче, как выжать слезу из зрителя.

В этом смысле очень показателен финал повести. После смерти Башмачкина, после всей этой фантасмагории с чиновником, крадущим шинели, вдруг напоследок, под занавес — анекдот с коломенским будочником, который видел привидение собственными глазами, однако оно «было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы» и, спросив: «Тебе чего?..», — показало «такой кулак, какого и у живых не найдешь». Будочник ответил: «Ничего», — да и поворотил тот же час назад». В одном этом «Тебе чего?..» — «Ничего» заключен искомый для читателя момент разрядки и очищения. Это как в детстве, когда наплачешься вдосталь, а потом вдруг чему-то рассмеешься, и наступает такое сладостное облегчение...

Т.Иенсен. Какое количество разных стилевых, интонационных напластований соединится в

художественном единстве фильма! И все это мультипликация способна выдержать?

Ю.Норштейн. На мой взгляд, для мультипликации романная форма идеальна. Только очень важно точно определить ритмический рисунок всего построения фильма. Я достаточно неплохо чувствую ритм секунды и в процессе съемок каждую снимаемую монтажную фразу независимо от дальнейшей музыкальной записи несколько раз прогоняю через монтажный стол и простукиваю стеклографом на пустой пленке некий звучащий во мне ритм. Таким образом, я уже на этой стадии получаю куски, почти адекватные тем, которые потом войдут в фильм. Причем в разные состояния одну и ту же монтажную фразу можно ритмически построить по-разному. Но уже сделав два-три куска, ты последующие будешь выстраивать сообразно с тем ритмом, который заложен в первых. И так по нескольким ритмическим точкам выстраивается и общая кривая ритма картины. В таком настроении есть определенные закономерности, точно так же как в ритмическом построении живописного, музыкального произведения, когда по части можешь ощутить целое и когда ритмический рисунок финальной кинофразы начинает отражаться в начальной.

Но каким образом мы все это будем делать в картине? Вообще, когда начинаешь оглядывать весь фильм, то кажется, что это такая гора, которую невозможно одолеть. Легче представлять себе какую-то часть фильма. И мне кажется, что если каждая часть будет правдива, то весь фильм может сложиться в нечто единое. А если изначально руководствоваться некой общей головной идеей, то в угоду ей все будет либо спрямляться, либо начнет расползаться в разные стороны.

Для меня главное, чтобы я был максимально правдив в каждой отдельной точке фильма. А целое? Но, в конце концов, каков я, каковы мы все, авторы, таким и фильм будет.

1985, № 2

Василий Шукшин

Послесловие к фильму

Один упрек, который иногда предъявляется нашему фильму, беспокоит и, признаюсь, злит меня: говорят, что герой наш примитивен. Не знаю... Я заметил вот что: люди настоящие — самые «простые» (ненавижу это слово!) и высококультурные — во многом схожи. И те и другие не любят, например, болтать попусту, когда дело требует мысли или решительного поступка. Схожи они и в обратном: когда надо, найдут точное, хлесткое слово — вообще мастерски владеют родным языком. Схожи они в том, что природе их противно ханжество и демагогия, они просты, в сущности, как проста сама красота и правда. Ни тем, ни другим нет надобности выдумывать себе личину, они не притворяются, душа их открыта всем ветрам: когда больно, им больно, когда радостно, они тоже этого не скрывают. Я не отстаиваю тут право на бескультурье. Но есть культура и есть культурность. Такая культурность нуждается почему-то в том, чтобы ее поминутно демонстрировали, пя-

лили ее в глаза встречным и поперечным. Тут надо быть осторожным. А то так скоро все тети в красивых пижамах, которые в поездах, в купе, в дело и не в дело суют вам «спасибо» и «пожалуйста» и без конца говорят о Большом театре, тоже станут культурными.

КИРА МУРАТОВА:

«Искусство родилось из запретов, стыда и страха»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ПАВЕЛ СИРКЕС

— Не казалось ли вам, Кира Георгиевна, в минуту уныния, может быть, что призрачное это занятие — фиксировать на целлулоидную ленту (или из чего она теперь делается?) придуманную жизнь?..

— Какое же оно призрачное, если я есть и предаюсь ему?.. Поскольку мы живые люди, просто и нет ничего более живого. Призраки? Это когда вы смотрите, да, они просвечивают на экране. Но когда ты это делаешь, ты же создаешь из себя, из окружающих, из всего сущего. У вас очень абстрактный взгляд на делателей кино. Делатели кино — очень грубые профессионалы, грубые, как хирурги. Я бы сказала: иногда даже как мясники. А вы говорите — призрачное занятие. Результат может казаться призрачным. Да, иллюзии, но сколачиваются они молотками, топорами. Всякими, подчас очень жесткими и жестокими, способами. Нет, серьезно...

— Я документалист.

— Так чего вы тогда спрашиваете?..

— Видите ли, порой мне кажется, что есть вещи, более нужные людям, чем любые фильмы.

— В каком смысле нужные? Как унитаз или как что?..

— Ну, жизненно необходимые.

— А! Может быть. Кино — это совершенно ненужная вещь, роскошь. И все искусство — роскошь. Оно совсем не обязательно. Роскошь. Опиум. Наркотик. Ну и что?.. А почему я должна делать нужные людям вещи?..

— Я этого не утверждаю.

— Я делаю то, что мне нравится. Если возможно, если получится.

— Это я и думал от вас услышать.

— Вот — услышали.

— Вы ученица Сергея Аполлинариевича Герасимова?

Пашка Колокольников не поражает, конечно, интеллектом. Но мы ведь и снимали фильм не о молодом докторе искусствоведческих наук. Мы снимали фильм о шофере второго класса с Чуйского тракта, что на Алтае. Я понимаю, что дело тут не в докторе и не в шофере — в человеке. Вот об этом мы и пеклись — о человеке. И изо всех сил старались, чтобы был он живой, не «киношный». Очень хочется, чтобы зритель наш, заплатив за билет пятьдесят копеек, уходил из кинотеатра не с определенным количеством решенных проблем, насильственно втиснутых ему в голову, а уносил радость от общения с живым человеком.

1964, № 9

Сергей Эйзенштейн

Догнать и перегнать

Я наблюдал за творческой работой одного из самых блестящих мастеров кино, непревзойденного по результатам работы и, увы, вконец беспомощного в методике ее.

Студия Чарли Чаплина.

Картина «Огни большого города».

Съемки сцены бокса.

Мы в священном трепете на съемке. Как никак — Чарли Чаплин.

Режиссер может заливать. Режиссер может дурманить вам голову. Режиссер может заговаривать вам зубы высокопарными теориями.

Но постановщик беспомощен и всесторонне раскрыт для обозрения почтеннейшей публики, когда он застигнут в творческий момент акта постановки.

— Да.

— Вместе с тем ваша манера так далека от манеры вашего учителя. Чем это объясняется?

— Нет, моя манера близка к манере моего любимого учителя, который, действительно, Учитель с большой буквы. (Замечу в скобках: я всегда ставлю на место тех, кто пытается сказать о нем что-либо неприятное, потому что люблю его.) Работе с актером, вообще актерской игре, слушанию слова, слышанию интонации человеческой речи, интересу и блаженству слушанья меня научил Герасимов, потому что он был великий педагог. Он меня разбудил. Нужно разбудить существо, а потом уже в нем начинают шевелиться собственные внутренние силы.

— Вы ведь успели сделать довольно заметные картины при его жизни. Как он их воспринял?

— Надо сказать, он меня тоже очень любил. Это правда — он меня очень любил и... Ну, он такой был человек: помогал, пока чувствовал, что помочь можно. И очень точно угадывал, когда дальнейшее его участие бесполезно. Тогда останавливался и говорил: «Это не могу сдвинуть». Вот на стадии сценария или на конечной стадии, когда фильм уже готов и его едут сдавать в Госкино, Герасимов закрывается с Романовым в кабинете на два часа, а мы где-то там ходим... Конечно, это была сильная поддержка.

— По-моему, он вообще был человек, открытый для помощи.

— Во всяком случае, для своих учеников, для нас — да, для меня — безоговорочно.

— Перейдем собственно к вашему творчеству. Критик Виктор Божович писал, что у вас нет второстепенных персонажей. Необходимость их появления внесюжетна. Это прорыв в «чужую» (кавычки ему принадлежат, не мне) человеческую реальность. И все вместе вызывает эмоциональный ожог. Выразительно сказано...

— Эмоциональный ожог — это хорошо, наверно... (*Смеется.*)

— А вот Надя и Люба в «Коротких встречах». Девушки из одной деревни. А как по-разному они говорят! Героиня Нины Руслановой говорит по-русски, а героиня Лидии Базильской — на южном суржике. Чем это оправдано, добивались ли вы этим какого-то художественного эффекта?

— Я очень ценю случай, случайность. Это же не противоречит реальности и в пределах данного жанра не требует оправдания. У нас на Украине так и живут люди: смешаны национальности и говоры. Не могу сказать, что искала девушек, из которых... одна бы говорила по-русски, а другая — на суржике. Просто встретила таких, и они обе мне понравились. И речь их — тоже. Все вместе, в комплексе. Живой человек ведь не персонаж мультипликации, чтобы...

— ...нарисовать, как хочешь?

— Ну да. Я иногда думаю: как в мультипликации, наверно, трудно работать. Природа таланта должна быть совсем другая. Кино очень зависит от того, что называется «сопромат» — сопротивление материалов. Неподатливая фактура — она будоражит, мобилизует, толкает. И то, что мешает, тебе же и начинает помогать. А вот когда рисуют — все из головы, ничто не противодействует, — где найти опору?.. Ну, это у меня устройство души такое, идиотское, скажу я вам, устройство: чем хуже, тем лучше. И если мешают, то очень даже хорошо.

— Может, вам не выжить бы в кино, если бы не такое свойство?

— Что значит — выжить?.. Это, знаете ли, слишком декоративно звучит — выжить, мужество... Можно сказать: совсем не обязательно заниматься кино. Но если ты обучен это делать, тебя как бы запрограммировали снимать, получать от самого процесса удовольствие, попробуй внуши себе, что ты неуч, что влип не в свое дело, что бездарен. Невозможно! Не люблю я трагедию эту, она ложная. Не в кандалах же!.. Невмоготу — уйди! Не надо преувеличивать благородство творческих побуждений, поступков, поведения — все это для собственного удовольствия.

— Да, но вернемся к вашим девушкам. Они все-таки из одной деревни...

— И что? Приезжая семья поселилась и живет. Это, во-первых. Во-вторых, я не исповедую Станиславского настолько, чтобы доискиваться каждой мелочи: а почему так? Думаю, нужно создавать иллюзию момента. Пусть героиня хоть по-китайски говорит. Можно так задурить зрителей, если хорошо снято, хорошо сработано, что они очнутся только по окончании фильма: «А что это было-то, собственно, по-каковски та красавица болтала? И отчего?» (*Смеется.*) Понятно я объясняю?..

— *Очень понятно.*

— Это, в общем, фокусы все-таки: вы смотрите на мою правую руку, привлеченные щелканьем пальцев, а я левой произвожу всякие манипуляции.

— *Вы снимали эту картину в Бессарабии?*

— Нет, в разных местах возле Одессы. В Балте, в частности.

— *Вспоминая о «Долгих проводах», в основе которых была драматургия Натальи Рязанцевой, вы говорили, что взяли совершенно готовый сценарий и стали его портить так, как вам нужно. Что имелось в виду?*

— Ну, это отчасти шутка. Поначалу Наташа отвергала, как каждый автор, любящий свою вещь, все, что я предлагала. Это словно родную дочку отдавать замуж за чужого дядю. Мне-то казалось, что я не порчу, а улучшаю.

— *Но вы так сказали, я и ухватился за вашу фразу.*

— В конце концов она мое приняла. Но не тотчас, когда был закончен фильм, не сразу. Прошел, наверное, год. Наташа посмотрела фильм еще раз и, не помню, написала или позвонила, что вот теперь увидела холодно, без сценаристских эмоций, и он ей пришелся по душе.

— *Вы всегда так поступаете с чужими сценариями — портите, как сказали, их под себя?*

— Ну, еще работала с Григорием Бакановым, но... там мы писали вместе.

— *А с Леонидом Жуховицким?*

— У меня был свой готовый сценарий про Валентину и геолога. И я случайно прочла рассказ Жуховицкого про геолога же и официантку чайной, про их взаимоотношения. Он там просто уезжал куда-то. Я предложила Жуховицкому: «Давайте соединим». Получился треугольник. И основное действие теперь происходило в том месте, где оказывался герой.

— *Может, это сейчас кощунственно прозвучит, но когда я смотрел картину, мне показалось, что Высоцкий не очень хороший киноактер.*

Двадцать минут наблюдения работы постановщика открывают больше по методу его работы, чем многие философские труды о личности его и принципах творчества.

Это был фейерверк нагромождения блестящих выходок и находок, комических движений и положений, беспрестанно наворачивавшихся вокруг основной ситуации о забитом «униженном и оскорбленном» Чаплине, заменяющем выбывшего из строя профессионального боксера, чтобы, заменяя его, подработать денег на операцию глаз любимой им слепой девушке, дабы вернуть ей зрение.

Как всегда, у Чаплина сентиментально жалостливая мотивировка. В предринговой уборной-раздевалке сентиментальное переходит в смешное, когда Чаплин внезапно обнаруживает, что его противником выступает не подкупленный им парень, с которым они сговорились, а посторонний свирепый и несговорчивый драчун.

На ринге бой переходит в чистый буфф на приеме смещения профессионального бокса в некое ритмизованное подобие мет-

ро-ритмического действия, с тем чтобы закончиться незабываемой сценой, когда на бездыханное тело замертво лежащего на столе Чаплина с гвоздя над ним падает кожаная перчатка, ударяя

— Мне не с руки обсуждать — хороший он актер или нет. Я же его пригласила, я с ним работала, я же его не отвергла. Вам показалось. Есть люди, которым Володя очень нравится, есть же, которым не очень, кто-то еще говорит: «Высоцкий играет совсем иначе, чем другие, но так и нужно, потому что его герой один среди них приходит со своей горы...»

— Присутствует какая-то рисовка в том, как он себя ведет.

— Одни считают, что это момент человеческий, другие — что это момент образа. Я не могу тут быть судьей.

— Но вы же там в двух ипостасях: режиссера-постановщика и главной героини, кстати, весьма убедительной. Он ваш партнер.

— Он был замечательный партнер. Ну что вы! Я же вам сказала. Если бы мне что-то в нем не нравилось, он бы не играл. Я же оказалась в фильме просто потому, что пришлось отказаться от актрисы. Будь что не так, я бы и его сняла с роли.

— Значит, вы себя чувствовали парой с ним?

— Ну, конечно. Мне вообще кажется неэтичным, когда режиссер вдруг начинает критически обсуждать работу своих актеров в давних фильмах.

— Может быть, вы и правы, но по прошествии времени все равно как-то возвращаешься памятью к своим картинам и что-то оцениваешь как удачу, а что-то как не очень...

— Нет, я все вообще у себя оцениваю как удачу.

— Замечательно!

— Ну, не знаю, замечательно или нет, но вот факт: я всегда довольна своими фильмами. Это не самозащита. Нет. Это такое здоровое свойство оптимизма. Я очень много работаю. Я выкладываюсь полностью. То, что у меня не получилось, я выбрасываю с жалостью или без жалости. Но когда я что-то уже сделала, то я этим довольна. И так повторяется каждый раз, каждый фильм. Такое у меня стабильное качество. А в процессе — все что угодно...

— Значит, можно сказать, что максимализм в работе приводит вас к самоудовлетворению результатом?

— А чего бы тогда этим заниматься?..

— Наверно, так.

— Сейчас коллеги как-то очень печально настроены. Я — нет. Да, у нас трудная, невероятно нервная, изматывающая работа — что бы ни делал. Зачем тогда мучиться?.. Разве можно нечто создать без веры в удачу?..

— Я все-таки хочу прояснить ваше отношение к чужим сценариям. И какая разница в под-

ходе, когда сценарий принадлежит только вам? Подвергается ли он подобной же трансформации в процессе перевода в фильм?

— Вообще-то сценарий беспрерывно подвергается трансформациям — и во время съемок, и во время монтажа, и во время озвучания. То, что записано на бумаге — драматургическая основа фильма, — отличается от того, что зафиксировано на пленке и называется киноматериалом. В монтаже своя драматургия от смещения пропорций в соотношении частей, кусков, сцен, кадров. Оттого как я смонтирую, может выпасть фрагмент текста или придуматься какой-то другой текст для озвучания или даже возникнуть необходимость досъемки. Это редко — досъемка, а дозвучание сплошь и рядом. Таким образом, начиная со съемочной площадки, все время что-то меняется. А еще раньше — литературный сценарий, по нему пишется режиссерский. Потом мы вступаем в подготовительный период. Расчисленный по кадрам режиссерский сценарий — как бы лоция для поиска актеров, натуры, интерьеров. Ездишь, думаешь и говоришь, говоришь, говоришь. И это начинает менять, обогащая, сцены, решения, диалоги. Вновь найденное наносится на чистые страницы, специально оставленные в сценарии. Потом пошли съемки, и придуманное фиксируешь в особых тетрадках и прикалываешь их туда же — к режиссерскому сценарию. А бывает, придумался прямо в момент съемки какой-то драматургический поворот — он реализуется сразу. И происходит это беспрерывно. До окончания фильма.

— *Я предполагал, что вы не принадлежите к режиссерам, которые, как Отар Иоселиани например, заранее прорисовывают каждый кадр.*

— Нет. Во-первых, я не умею рисовать, во-вторых, может, в этом-то вся штука.

— *Для вас фильм — живое существо, которое растет по мере того...*

— Для других он тоже — живое существо, только по-своему.

— *Расскажите, как строится у вас изображение. Вы ведь часто работаете с одним и тем же оператором — Геннадием Карюком.*

— Вообще мне очень везет на операторов.

— *Расскажите о звуке, музыке, монтаже.*

— Про все рассказать — как это? (*Улыбается.*)

— *О работе над каждым из этих компонентов.*

— Есть процессы любимые и нелюбимые. Два моих любимых — это съемка и монтаж. Нелюбимые активно, ну, до тошноты — это озвучание, потому что там много повторов и

его по носу, и Чаплин в смертельном ужасе приходит в себя только для того, чтобы погрузиться в неописуемый обморок испуга.

Снималась сцена на ринге.

Я слышал, что она снималась уже немало недель; я знал, что и после нашего посещения немало недель и километров пленки наматывалось вокруг этого ринга...

За эти двадцать минут, однако, открылась тайна этого пожирания съемочного времени и фильмового пространства.

Методика, проникающая экономическую структуру производства сверху донизу, действительно снизу доверху ее проникает: ортодоксальная режиссура занята тем, чтобы, напав на блистательную находку, забрать ее в клещи сознательной обработки и довести ее до степени того, что Гоголь обозначивал неуклюжим термином возведения в «перл создания».

Это требует четкого осознания своей целевой установки. Это требует обладания режиссерским «предвидением», которое, в отличие от операторского простого «ви́дения», является основной предпосылкой в деле режиссерского мастерства.

Не так работает Чаплин.

Вместо качественного углубления раз избранной вариантной схемы вглубь он разрабатывает ее вширь, наворотом побочных трюкований, разбегается в бесконечных параллельных, незавершенных вариантах, не дорабатывая ни единого из них до окончания, бесчисленное количество раз снимает их и переснимает в надежде, что один из них покажется на съемках решающе блестящим. При неограниченности съемочных рамок и при гениальной одаренности автора это безошибочно в конце концов «конечно» и случается.

Затем это все выплескивается

автоматизма. Приходится преодолевать себя. Я еще очень не люблю подготовительный этап, когда волнуешься за актеров: надо же выбирать из двух и более — это мучительно, этого не переношу.

— А вы делаете актерские пробы?

— Конечно. Но не всегда. Обычно — да. Обычно бывает, что два актера в конце на какую-то роль начинают претендовать. Ну, как выбрать?.. И наступает просто погибель. И ждешь, чтоб случай кого-то умертвил. (*Смеется.*) Я шучу, конечно.

— А музыкально-звуковая партитура? Многоголосица...

— Сумбур вместо музыки...

— Часто одновременно слышно несколько реплик. Иногда реплика принадлежит персонажу, которого в кадре нет. Вы этого намеренно добиваетесь?

— Обязательно. Необязательного вообще ничего не бывает в этой профессии. Просто не бывает. Ну, как это? Я делаю что-то...

— Вы разрушаете мое представление о вас.

— Да? Вы думали, я так это легко, как мотылек, порхаю?.. Нет, я очень профессиональна.

— Отнюдь не думая, будто вы порхаете, как мотылек, я почему-то считал, что некая спонтанность очень вам присуща.

— А что такое — спонтанность?

— Неожиданность для самого творца его художественных решений.

— Я же вам говорила: придумал — успел записать, придумал — успел, придумал — уже не успел, уже делает, просто потому, что в последний момент придумал. Все спонтанно — все, что из головы вообще. Родилась мысль — она спонтанна. А какая она еще?.. Ну какая еще бывает мысль? Но я же могу ее отвергнуть или не отвергнуть. Так вот, это и есть момент сознания. Мне приходит много мыслей. Одну я выброшу, а другую использую. Вот я и говорю, что все сознательно.

— Возникшее на стадии замысла неизбежно видоизменяет работа?

— Конечно. Если, скажем, мне нравятся две актрисы в равной степени и до последнего момента, то я в конце концов раздваиваю персонаж.

— Даже так?

— Да, конечно. Так было в «Астеническом синдроме» — там две героини. А была одна героиня и две исполнительницы, но обе понравились. В «Увлеченьях» — то же самое, возникло раздвоение.

— Вы расщепили образ?

— Да. Это же не что-то механическое. Это придало драматургии совершенно новый смысл, дало толчок совершенно новой коллизии.

— А скажите, пожалуйста, вы иногда наделяете своих персонажей личными свойствами?

— Я думаю, это происходит непроизвольно у каждого режиссера. У меня была возможность наблюдать Сергея Аполлинариевича Герасимова и наш курс, скажем. Все мальчики вольно или невольно говорили с его интонацией, двигались, как он, жестикулировали. Они делали это будто в шутку, но потом уже не могли остановиться. И вообще режиссер — это же существо, которое должно уметь зажигать: заразительно говорить, заразительно смеяться, заразительно... Убеждать и заражать. Поэтому, наверно, я передаю персонажам свои свойства. Всякий режиссер передает по-своему.

— А с кем вы учились? Кто был в вашей группе из тех, кто остался в кино?

— Как всегда у Герасимова, то была смешанная актерско-режиссерская мастерская. Фрунзе Довлатян, который пришел уже признанным артистом, Алексей Салтыков, Марионас Гедрис, Мераб Кокочашвили. Нет, нет, Мераб был на параллельном документальном. Кто еще из режиссеров? Ренита и Юрий Григорьевы. Они из университета пришли на третий курс, с исторического факультета. Он любил таких брать. Лана Гогоберидзе была уже кандидатом искусствоведения.

— Довольно многие утвердились в кинематографе.

— Актеры разделились как-то, женщины прославились, а мужчины сошли на нет. Женщины — это Люся Гурченко, Наташа Фатеева, Зина Кириенко.

— Это тогда Герасимов начинал «Тихий Дон»?

— Да. Мы закончили институт, и после этого он снимал. Многие даже поехали к нему на практику.

— Вы тоже были на этой практике?

— Нет, мы, я и Саша Муратов, — просто нам захотелось чего-то еще другого — пошли к Довженко. Он приступал тогда к «Поэме о море», но вскоре умер. Мы были весь подготовительный период, пока он был жив. Тут у нас практика и закончилась.

— Так что поэтика Довженко не успела на вас повлиять?

— Я думаю, что она влияла на всех, кто его любит. Я его очень люблю, но влияние Довженко на меня из тех, что трудно выявить. Другое — Чарли Чаплин. Я себя буквально ловлю — вот, это сделано очень похоже на него... Или Рустам Хамдамов, который у меня дол-

жен был работать художником по костюмам в «Княжне Мери». Фильм я так и не сняла, его закрыли, мы расстались, однако от Рустама — понимание конструирования костюма.

— Это потом в «Перемене участи» сказалось?

— Да всюду. После этого я все время занимаюсь костюмом. В фильме «Среди серых камней» у меня была талантливая начинающая художница по костюмам — Наташа Дзюбенко. С ней находила общий язык.

— А мне иногда кажется, что Хамдамов — это некая мистификация. И фильм его украли, и...

— Ошибочное мнение — вы же его не знаете.

— Не знаю, но я читал сценарий «Анна Карамазофф». Вокруг него что-то слишком много светских разговоров. Возможно, он тут и ни при чем. Наша среда падка на такого рода сюжеты.

— Это может от него идти, может и не от него. Не в этом дело. Художник может быть вором, убийцей. Может быть очень противным. Важно — талантлив он, гениален или бездарен. Вспомним Пушкина: «И меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он», пока Аполлон не потребует его к священной лире. Если мне не нравятся такие люди, я избегаю общения с ними. Вот и все. Но я смотрю на экран... и говорю: он научил меня делать костюмы. Я теперь ни от кого не завишу.

— Могу с вами согласиться. Но мне претит умение некоторых людей поднимать вокруг себя волну.

— А мне не претит — я завидую таким людям. По-моему, это прекрасно — уметь поднимать волну. Я хотела бы, чтобы у меня хватало энергии еще и волну поднимать. Всегда были бы продюсеры, спонсоры, все бы легко катилось. Такое умение — просто еще одно умение.

— Режиссура — синкретическая профессия, которая требует многих умений?..

— В идеале. У меня этого нет, я не могу похвастаться.

— Я был на премьерах ваших картин «Астенический синдром» и «Чувствительный милиционер» в Доме кино. Вы себя очень скромно подавали.

— Ну да, я тогда придумала такой ход, наверно... (*Улыбается.*)

— Я удивился: все-таки вы очень именитый режиссер, мэтр. Не знаю, чем это объяснить — вашим тогдашним состоянием, может быть, усталостью?..

— Может быть. Не помню. Но я должна признаться, что очень часто притворяюсь. Ну

на экран просмотровой залы, и Чаплин, свернувшись калачиком на знаменитом черном кожаном кресле, выбирает из ста случайных вариантов наиболее случайно-удачный или, не найдя такового, идет обратно в ателье, чтоб докрутить еще десяток.

Съемка продолжается.

Но Чаплин, видимо, сам не выдерживает невольного неодобрения наших глаз к методике его работы, работы, перед которой как таковой мы в самом большом восхищении.

Через двадцать минут он прекращает съемку.

И мы идем вместе завтракать, погружаясь в нескончаемые беседы и погружая многолюдный ковчег ателье в тихие часы простоя.

Что ж, Чарлз Чаплин сам себе хозяин.

И в часах простоя есть свой особый барский шик перед посетителями.

1932, № 15—16

Сергей Эйзенштейн

Человек и его картина
(из статьи «Три режиссера»)

После того как с успехом прошел мой первый фильм и я стал знакомиться с так называемыми серьезными людьми от искусства, один из них долго глядел на меня и сказал: «Гляжу я на вас и думаю — талантливее вы своей картины или нет...»

Не вдаваясь в разбор ответа на подобный вопрос, я лишь отмечу общее затронутое в нем положение.

Действительно, есть режиссеры более талантливые, чем их фильмы, но есть и фильмы

как в случае, когда выходишь на сцену, как не притвориться?.. Надо же что-то такое быстро сказать.

— Да вы же умеете лицедействовать, вы ведь актриса!

— Так вот, я подумала: вот я выйду, такая вся из себя скромненькая. А потом они посмотрят!.. (*Смеется.*) Если это был «Астенический синдром», то, наверно, так, потому что фильм — бу-бух, шумный, громкий, жестокий, а режиссер, вы посмотрите, какая скромная, тихая... Да, может, так оно и было.

— Некоторые могли бы расценить как дань моде, когда у вас в «Чувствительном милиционере» герой бегает нагишом. А в «Астеническом синдроме», в финале, героиня матерится. Для меня это был шок. У меня есть представление о вашем кинематографе. Может быть, это плохо, но мы живем какими-то...

— ...продолжениями...

— Да. И я подумал, неужели и вы не устояли перед веянием моды? Или вам это, действительно, было необходимо?..

— Я вам еще раз повторяю: то, что на меня влияет — мода ли, человек ли какой-то, — я не могу полностью контролировать. Допускаю, что не устояла перед модой. Но одновременно, значит, мне это было необходимо — не устоять. Назовем это так. Ведь это же все слова... Ведь не в вакууме все происходит. Снимала, например, «Короткие встречи», и понадобилась собака для съемки. Кто-то посоветовал: «Проще всего пойти на живодерню. Там ты найдешь какую хочешь собаку». Никогда не была и как дура пошла и увидела живодерню и отключилась на несколько дней от фильма, от жизни и всего остального. Это просто ад был, который я узнала...

— ...и потом сняли его.

— Да, но когда сняла!.. Предположим, решила бы тогда: вот, буду снимать, раз меня так больно задевает — я это должна снять. Да на меня бы посмотрели просто как... И всегда так смотрели. Задумала на кладбище красивом снимать. «А почему на кладбище?.. Почему, собственно, на кладбище!?» Вот и приходится...

— ...хитрить?..

— Конечно. Если бы сказала, что не только на кладбище — на живодерне снимаю, то услышала бы от начальства: «Пошла вон!» Значит, естественно, хитрю. Мало ли чего хотела тогда, когда нельзя было! Значит, искала какие-то образные или витиеватые пути, чтобы то же самое выразить. Ну как в игре: «Вы поедете на бал? Да и нет — не говорите, черное и белое — не берите». «Поеду», — говорю я. И должна разговаривать тем языком, что предлагает игра. Чем больше запретов — тем больше образности. Образность вообще вся развилась из запретов, как и все искусство родилось из запретов, стыда и страха. Мы будем танцевать этот танец, чтоб зверя приманить, но зверя называть не будем — мы его боимся...

— Табу...

— Да. А отсюда уже — я буду показывать, говорить не буду. Отсюда — движения и жесты танца, его ритм. Я сейчас кратко излагаю... Но, в общем-то, это есть: где были — не скажем, а что делали — покажем. Сие есть уже искусство. А сейчас можно то, что хочу, и так, как хочу. Может быть, это в конце концов приводит кого-то к документализму или как бы подсекает образность. А может, и нет.

— Минуту назад вы сказали, что это все слова. А сейчас сами себя опровергли.

— Ну, конечно. Говорить долго — слова сами себя начнут опровергать.

— Жанр беседы предполагает слово, иначе мы не можем общаться. За словами скрываются понятия, символы, образы...

— Не только за словами. Почему за словами?.. Кино — это же не только слова и далеко не только слова.

— Да, конечно. Они даже не всегда оформляются в мысль.

— Нет, в мысль всегда оформляются. Просто в мысль. Когда вы говорите, что не всегда слова оформляются в мысль, вы все равно предполагаете, что мысль и слово — это тире и знак равенства. Вы думаете, что балерина глупа. А я — нет. Она может умно двигать ногой. Понимаете, не обязательно выражать свои идеи словом, то есть мысль у нее все равно работает, но не через слово.

— Я другое имел в виду: образ иногда чисто интуитивно возникает, он не оформлен словесно.

— Ну и что ж, что не словесно? И слово возникает интуитивно. И неслово возникает очень осознанно. Это просто разные виды мышления.

— Я еще такой приготовил вопрос. Известно, что вам ненавистны стереотипы, что вы любите эклектику, всякого рода отклонения, нарушения, сюрпризы и неожиданности, временные деформации и смещения, деформации пространственные. Отчего?

— Неожиданности я люблю, но в каком смысле? Когда мне кто-то преподносит неожиданность, а не то что я сижу себе и думаю: «Надо что-нибудь неожиданное сочинить! Что это давно неожиданного у меня не было?..» Неожиданности возникают или не возникают. Конечно, если придумывается что-то, а мне потом говорят: «Слушай, это уже было — вче-

ра кино видел». Я отвечаю: «Да, как жалко!» — и выбрасываю. (*Смеется.*)

— Но из двух ситуаций вы все-таки предпочтете неожиданную?

— Нет, я предпочту уместную, ту, что в данном случае подходит. Вот я разговариваю с вами и стараюсь, чтобы вы меня лучше поняли, — ставлю себя в ваше положение. И в кино всякий раз пытаюсь сделать самый лучший ход, как бы сама с собой играю в шахматы. И если чувствую, что мне самой скучно, начинаю думать: а как мне себя развеселить, порадовать, осчастливить? И придумывается что-то. Я придумываю или кто-то придумывает. А неожиданности? Я очень люблю работать с людьми, которые тоже изобретают. Это блаженство, когда вокруг такая атмосфера — все что-то предлагают, и оно идет в дело. Актеры, художник, оператор — кто угодно. Жизнь становится быстрой, легкой, приятной, понятной без взаимных объяснений. Поэтому я часто неактеров предпочитаю актерам, поскольку, как всякий непрофессионал, неактер несет в себе много неожиданного, сюрпризного. Он не уложен в каноны школы. Я же, мне кажется, отбираю уместное, как сама жизнь.

— А какими критериями, кроме чувства безобманности, вы руководствуетесь?

— С одной стороны, я очень всех слушаюсь и слушаю, но последнее слово — за мной. Режиссер есть режиссер, иначе нужно было бы в титрах всех писать как режиссеров. Когда Госкино вносило бесконечные поправки, я говорила: «Пишите себя, пожалуйста, в титрах. Вы же творчески поработали».

— И вписали несуществующего режиссера Ивана Сидорова в титры изуродованного фильма «Среди серых камней»[1].

— Не будем вспоминать эту мрачную историю.

— Знаете, есть такое определение: искусство — это вторая реальность. Ваши же фильмы как-то не совсем под него подходят...

— Раз вы берете это как постулат, я начинаю соображать: «А почему не подходят?.. Ха-ха!» Тогда, значит, я не понимаю, что такое вторая реальность.

— Воспроизведение жизни в формах самой жизни.

— А я считала, что вторая реальность, наоборот, некий другой, параллельный мир, встающий над нашим бренным миром, который частично с ним соприкасается, но все же замкнут в себе. Мы сейчас будем словами играть до бесконечности и только запутаемся...

— Хотите ли вы чему-нибудь научить зрителей, внушить им что-то?

— Нет, не хочу. И не могу. Потому что просто не обладаю нужными знаниями. И мне кажется, никто не обладает. Хочу, чтобы людям было так же интересно смотреть фильмы, как мне их делать. Мессианство — это смехотворно и чуждо мне. Могу кого-нибудь обругать, язык показать, громко закричать в пустыне — «Астенический синдром» именно такой крик. Но никого ничему не нужно учить, потому что никого ничему научить нельзя. Вы слышите, как я категорично выражаюсь? Я учу, что научить нельзя! В порочный круг попадаю!

— Я с вами совершенно согласен: искусство приписало себе роль, которая ему не свойственна и не под силу.

— В основном — русское искусство.

— Да, оно очень амбициозно и тенденциозно.

— Правда.

— Кира Георгиевна, есть режиссеры, которые всю жизнь снимают один фильм с продолжением. Каждая ваша работа не похожа на предшествующие. И все-таки есть нечто, что подобно фирменному знаку, что свидетельствует: это сделано Кирой Муратовой.

— Вы хотите, чтобы я это нечто сама назвала?

— Как вы сами определите тот фермент, который придает вашим фильмам такую особость?

— Ну, маниакальность есть у каждого. У меня черты маниакальности очень явственные, просто мании — большие и маленькие. Первое, что я вам скажу: у меня часто повторяются одни и те же реплики. Это навязчиво, правда?.. И сразу можно узнать — это кино мое.

— Я уверен, вы так слышите.

— Наверно. И это бывает во всех фильмах. А другой знак, столь же простой, слышимый, внешний, пожалуй, что и не назову... Нет, вообще-то, не думаю, что я настолько особая и умная, чтоб судить о себе самой: это ж надо еще одну голову на голове иметь.

— По-одесски сказано. Да, художник не бывает очень рассудочным при взгляде на собственное творчество.

— Бывает. Вот Сергей Параджанов. Он очень умозрительно — и словесно, и теоретично, и философично — все умел при желании и в удачный момент разжевать, назвать, рассказать, установить очень холодно взаимосвязи всех компонентов своих фильмов.

---

[1] После того как фильм «Среди серых камней» был подвергнут насильственным поправкам в Госкино СССР, К.Муратова сняла свою фамилию с титров, взяв псевдоним Иван Сидоров.

— В беседе с уже помянутым Виктором Божовичем вы признались: «Я могу немного поучить киномонтажу, а пророчествовать — мне это всегда казалось странной претензией наших поэтов». Так что же движет вами — самовыражение, стремление к наслаждению, а может быть, страх смерти или наркоз работы?

— Наркоз работы давайте выберем — это красиво звучит.

— Недавно я говорил с одним человеком, он пишет книги. Мы с ним сокрушались, что сейчас это занятие малоперспективно, потому что издать что-нибудь серьезное невозможно, и он заметил: «А мне нечем себя занять, я просто сойду с ума, если не буду писать».

— Нет. К сожалению, мне себя занять всегда есть чем. Меня столь многое отвлекает и мешает — вся моя жизнь мне мешает, она неправильно устроена. Но мне это нравится — делать кино. Это царство свободы.

— Вы строите свое царство и в нем вы свободны?

— Да, абсолютно свободна. Это нематериальное место, моя отдушина, где я все делаю не по законам этики, а по законам своей эстетики. Если в жизни я во многом конформна, подчиняюсь обстоятельствам, я конформистка вообще в жизни, то здесь — нет. Это и есть воля.

— Значит, по Пушкину, будет и покой?

— Покой наступает в монтажной, когда склеишь что-то и видишь, как хорошо! (*Смеется.*) И тихо. Никто сюда не приходит. Актеры не болтают. Никто ни с кем не скандалит. Никто не требует каких-то еще денег или переезда в другой, лучший номер гостиницы. Погода не портится. А просто — монтажная, монтажный стол. Тогда очень покойно. Я вот сегодня была на студии. Неважно себя чувствовала, а зашла в монтажную, и стало лучше.

— Вам нужно оборудовать монтажную и у себя в квартире...

— Зачем же? Пусть это будет подальше от дома.

1995, № 2

более талантливые, чем их создатели. Глядишь на такого создателя и думаешь: «Как он это сделал?»

Есть режиссеры более умные, чем их картины, но есть и картины более умные, чем их авторы. Есть картины счастливые, но есть режиссеры еще более счастливые, чем их картины. Но есть картины гораздо более популярные, чем их авторы. И автор подчас гонится за успехом собственного фильма, стараясь, как в трамвай на ходу заскочить на подножку. Впрочем, есть и авторы, которые кажутся запряженными парою со своим фильмом и безмятежно бегут рядом с ним по тропинке своей умеренной славы... Всякое бывает...

Интересно, что это бывает заслуженно, но иногда и вовсе не заслуженно!

Ряд обстоятельств может сложиться так, что индивидуальность режиссера задавливает его собственное произведение. Но бывает и так, что какие-то черты картины совершенно необоснованно заслоняют собою ее создателей.

Иногда картина кажется столь органичной, что спрашиваешь себя: да при чем же тут какой-то режиссер — картина говорит сама за себя.

В других случаях режиссер так тактично дает говорить за себя картине, что забываешь о том, что и у него, по-видимому, есть собственный голос.

Достоинство это или недостаток?

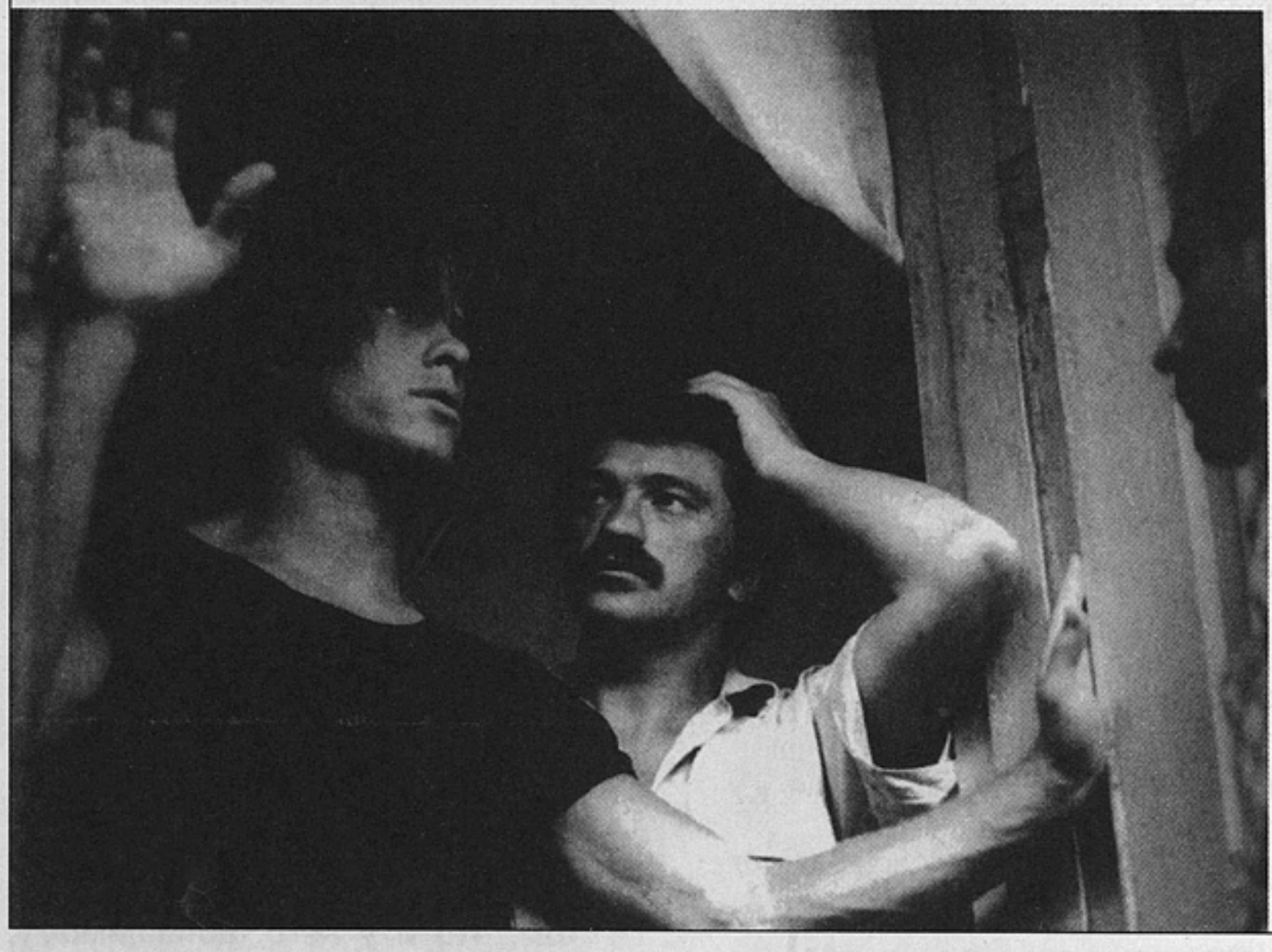
Люди «режиссерского почерка» думают по-одному, люди «режиссерского такта» — по-другому.

1941, № 5

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ:

«Сделайте то, что можете сделать только вы»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ



Дмитрий Савельев. В какой мере справедлива для вас знаменитая фраза Рене Клера: «Мой фильм готов — его осталось только снять»?

Александр Сокуров. К этой фразе можно относиться только как к милому, лишенному температурного возбуждения афоризму, не более того. Она предполагает, что процесс создания фильма почти воздушен, сродни легкому касанию. Но в кино слишком многое зависит от технологии, поэтому замысел — это деревья, растущие у крутого подножия гор.

Д.Савельев. Вы активно вмешиваетесь в драматургическую ткань, создавая режиссерский сценарий на основе литературного?

А.Сокуров. Само понятие «литературное» больше связано с традицией, чем с необходимостью. Любой фильм рождается из очень старой идеи. Литературный сценарий — это только первая ступень приближения, возвращения к старому замыслу или переживанию. Это как бы система обязательная. В свое время я показал Андрею Арсеньевичу Тарковскому сценарий Юры Арабова, по которому мы хотели делать фильм в «Дебюте». Некоторые коллизии в сценарии Тарковскому очень понравились, но кое-что вызвало раздражение. В частности, яркое стилистическое своеобразие письма Арабова. Он сказал мне прямо: «Боритесь с этим. Пусть сценарист пишет диалоги и где-как-зачем. Все прочее пусть остается ему для повестей или романов». Тогда меня это несколько удивило, но сейчас я думаю, что в самом общем смысле Тарковский был прав. Собственно говоря, от литературного сценария нужна эмоциональная поддержка, значительное число внутренних духовных событий, рождающихся из человеческих взаимоотношений. По сути, это сконцентрированная эмоция, где всего много — соли, перца, уксуса. Литературный сценарий очень острый, очень сложный и все время выскальзывает из рук, стремится рассыпаться, растечься.

Д.Савельев. Создание режиссерского сценария — это вынужденная попытка удержать его в руках?

В кино мне посчастливилось один раз работать со Смоктуновским.

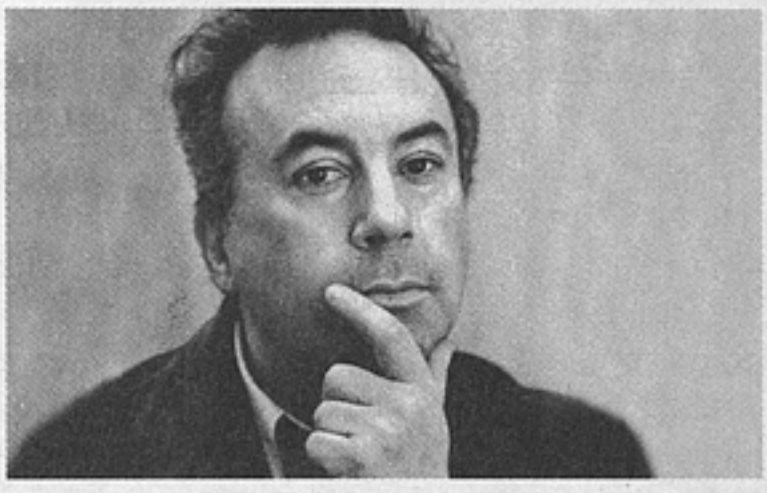
Бывают актеры, которых и не вспоминаешь после окончания работы. Смоктуновский, разумеется, не таков.

Во-первых, он поражал меня своим безмолвным подчинением. На все, что я говорил ему, он кивал головой еще тогда, когда я успевал только начать фразу.

Затем он шел на съемку и делал все что было нужно с такой тонкостью, на которую я даже и не рассчитывал.

Я говорил ему: пожалуйста, подойдите к кабинету матери, просуньте затем руку в дверь и постучите с той стороны, чтобы мать этот стук не только услышала, но и увидела и сразу узнала бы вас в этой шутке.

Ей-богу, только Смоктуновский может с такой элегантностью выполнить столь простое задание. Только руки Смоктуновского, мне кажется, могут, когда это нужно, стать такими длиннющими и гибкими.



Затем я попросил его медленно разматывать шарф, когда в ночь под Новый год наш герой опять-таки входит к матери. Стоит посмотреть нашу плохую картину лишь для того, чтобы увидеть, как он это делает. Сколько, черт возьми, изящного смысла может быть в одной паршивой мизансцене.

А.Сокуров. Я не ощущаю опасность того, что процесс превратится в неуправляемый. Режиссерский сценарий — следующая степень возвращения к замыслу. Визуальное искусство с течением времени все меньше связано с литературой, и для серьезного визуального произведения литература основой быть не может, оно создается только практической работой души и ума режиссера. И в этой работе для меня лично главной является проблема финала. Фильм создается, для того чтобы открыть какую-то дверь.

Д.Савельев. Вы решаете для себя эту проблему на стадии режиссерского сценария?

А.Сокуров. Нет, финал всегда должен рождаться из самой картины. Мне кажется, так было во всех фильмах, которые мы делали с Юрой Арабовым. Например, в «Камне» поиск финала происходил через частичное отрицание уже написанного драматургом. Создание картины для меня всегда большой риск: я понимаю, что могу и не найти этот финал. Тогда и картины не будет.

Д.Савельев. Привлечение драматурга к работе над фильмом на монтажно-тонировочном периоде для вас принципиально?

А.Сокуров. Нет. Но могла возникнуть такая необходимость, когда Юра Арабов включался в работу на монтажно-тонировочном периоде и заново писал весь текст. Так было на «Днях затмения», где во время озвучания пришлось вкладывать в уста героев другие слова. И в процессе работы над «Спаси и сохрани» тоже стало ясно, что нужно от конкретики уходить в большую неопределенность: так появился французский текст, игра репликами с непроясненным смыслом.

Д.Савельев. То есть Юрий Арабов прав, когда утверждает, что для вас с течением времени все менее важной становится фабула и все более важной — атмосфера?

А.Сокуров. Да, это правда. Другую жизнь невозможно создать из фабулы — она создается только из атмосферы. Конечно, персонажи имеют для меня большое значение, но я не могу сказать, что они — главное.

Д.Савельев. В работе над «Тихими страницами» вы вообще решили отказаться от литературного сценария?

А.Сокуров. Да, сценария в обычном виде, действительно, не было. Но все же роман «Преступление и наказание» как основа существовал. Хотя замысел фильма был связан не только с мотивами романа, но и с атмосферой подземной психологии человека. Я не называю себя в титрах автором сценария — я снимал по свой экспликации, где сформулировал для себя режиссерские задачи. В отсутствие сценария я пытался формировать блоки картины, связанные взаимопроникающей атмосферой отдельных эпизодов. Этот жанр можно определить как культуру эскизов. Культуру в смысле земли, почвы. Но я пошел на это только потому, что имел опыт экранной жизни — имел за плечами «Одинокий голос человека», «Дни затмения». И расценивал это как выход из частной ситуации.

Д.Савельев. А вы не видите выход в собственном драматургическом творчестве?

А.Сокуров. Юра Арабов предлагал мне это несколько раз, когда у него возникало чувство горечи, оттого что будто бы он стал не слишком нужен в нашей общей работе. На «Скорбном бесчувствии» мы обсуждали все до мельчайших подробностей, каждый поворот во взаимоотношениях персонажей. Когда мы пытались делать «Тютчева», то он написал семь вариантов сценария, но это было не требованием режиссера, а попытками лавировать и отстоять сценарий, который в конце концов погиб в борьбе с цензурой и студией. Может быть, именно тогда я и был отравлен этим процессом — и у меня больше нет необходимости в подробной работе над литературным сценарием.

Д.Савельев. Однако необходимость в драматурге как человеке со стороны осталась?

А.Сокуров. Безусловно. Мне нужна дистанция. Невозможно находиться в одном положении по отношению к сценарию. Чтобы камень мог стать скульптурой, на него нужно взглянуть со стороны. То есть драматург по взаимному нашему согласию бродит по горам, отбирает глыбу, отсоединяет ее от общей массы и переносит в определенное место, где она попадает в руки режиссера-скульптора. Причем нельзя сказать, что раз режиссер здесь преображает бесформенную массу, то он является главной фигурой: не будет отобран нужный камень — ничего не будет.

Д.Савельев. Почему в работе вы отдаете предпочтение непрофессиональным актерам?

А.Сокуров. Для меня в первую очередь имеет значение история жизни человека, драматичность его существования. Саша Чередник — профессиональный актер, но в «Тихих страницах» я остановился именно на нем еще и потому, что он сам и есть тот человек, который мучается в этой жизни. Я чувствую это. Только такой человек мог понять, что мне хотелось. Так же и претендентов на главную роль в фильме «Мать и сын», над которым мы сейчас работаем, объединяло одно: переживание серьезной жизненной драмы.

А.Сокуров на съемках фильма «Спаси и сохрани»

Д.Савельев. Иными словами, вы выбираете не умение, а душевный опыт?

А.Сокуров. Сложный душевный опыт. Он может складываться из чего угодно — психофизики, материального положения, образования и самообразования, попыток суицида, сексуальных проблем. Все это — жизнь человеческой натуры.

Д.Савельев. А если эта человеческая натура взорвет ваш замысел изнутри?

А.Сокуров. Может взорвать. Если такое произойдет, то я не смогу не подчиниться этому: пойду в ту сторону, куда человек меня поведет.

Д.Савельев. Выбирая исполнителя, вы предугадываете возможные повороты, которые в дальнейшем могут подстерегать ваш замысел?

А.Сокуров. Сесиль Зервудаки в «Спаси и сохрани» я выбрал чисто интуитивно. Я почувствовал в ней что-то мне нужное просто по обороту головы. И если я привлечен таким человеческим импульсом — не может быть, чтобы исполнитель повел вдруг меня в чуждый мне мир. Вместе с тем я сам никогда не заставлю его идти в ту сторону, куда ему идти не хотелось бы. Все очень непросто было с Петром Александровым. Какие-то сцены в «Круге втором» и «Камне» просто не были сняты, потому что я понимал: с ним туда не пойти. Хотя изначально замысел и требовал этого.

Д.Савельев. И авторской досады вы при этом не испытываете?

А.Сокуров. Никогда. Можно создать персонаж своими руками, как это обычно и делают режиссеры в игровом кино. Но тогда кинематографическая ткань очень легко прочитывается и прогнозируется. Хватит тридцати-сорока секунд, чтобы все понять. Мне это неинтересно. Нормальная игровая картина строится на системе условных рефлексов. Почему режиссер поправляет актера и говорит: сделай не так, а вот так? Потому что зритель обладает условными рефлексами, которые позволяют на это отреагировать так, а на другое иначе. Сама динамика характера построена на чистой физиологии. А когда в фильме появляются люди иного духовного опыта, у которых этих рефлексов нет, зритель раздражается: он привык питаться пепси-колой, а здесь ему предлагают чистую воду.

Д.Савельев. Вас могла бы увлечь задача обнаружить эту чистую воду в актере с известным именем и устоявшимся экранным имиджем?

А.Сокуров. Я думаю, если бы этот человек отнесся ко мне с доверием и любовью, у меня возникло бы ответное чувство. Ведь в «Скорбном бесчувствии» снимался Рамаз Чхиквадзе, который до этого очень часто мелькал в грузинских фильмах. Но он обладал каким-то поразительным доверием к режиссеру и ко всему, что его окружало, хотя часто говорил мне, что мало что понимает. Он с трудом искал известные ему точки соприкосновения с партнерами. Ведь актер ищет контакт не человеческий, а формальный: его так учили. Актерство как таковое основано на предрасположенности человека к тренингу. Актер — это человек, от которого в разные стороны тянется известное количество ниточек, и за них можно в нужный момент дернуть. Чем способнее актер — в общепринятом понятии, — тем больше этих ниточек во внешний мир тянется. То есть чем больше актер предлагает вариантов управления самим собой — тем он лучше. Я знаю, что на профессиональном подиуме есть много грандиозных актеров. Мне все они нравятся. Но мир марионеток — далекий от меня мир. Я туда уже не успею добраться.

Д.Савельев. Известно, что режиссеры по-разному строят работу с актером над ролью: одни сочиняют подробную предысторию его персонажа, другие уповают на репетиционный период сродни театрально-лабораторным занятиям, третьи предпочитают избавить актера от опеки на съемочной площадке и предоставить ему право на импровизацию. В этом смысле есть ли у вас свой метод?

А.Сокуров. Универсального метода нет. На «Одиноком голосе» я подробно и отдельно разговаривал с обоими исполнителями, но их человеческая культура была так высока, что многое не нуждалось в объяснениях. С моей стороны требовалось дать гарантии, что в определенные ситуации исполнители не попадут. Съемка человека — это серьезное внедрение в его жизнь. И когда его материальное отражение вернется к нему, уже изменившемуся, то само возвращение не должно стать болезненным. С Сесиль Зервудаки были подробные разговоры и репетиции до того момента, пока она не начала включать в работу свой огромный интеллектуальный опыт. После этого уже никаких репетиций. Все объяснения заканчиваются в тот момент, когда человек понимает, что в предложенной ситуации он живет в соответствии с самим собой, со своей натурой. А моя задача — его немного поддержать, не дать ему свалиться: он ведь идет по очень узкой тропинке вдоль обрыва. Я должен удержать его в художественном пространстве, не позволить ему сделать шаг в любительский театр, в доморощенность.

Д.Савельев. Вам всегда удается удержать непрофессионала от этого шага?

А.Сокуров. Я стараюсь, чтобы этого не произошло. Чтобы исполнителям не было

стыдно за себя сейчас и потом. Точно так же я стараюсь быть максимально корректным по отношению к человеческому телу, к его обнажению. Когда мы работали с Сесиль, то начали с самых сложных эпизодов открытой эротики. Для этого были определенные предпосылки. Естественно, отсняли мы гораздо больше, чем вошло в фильм, и в формах более открытых. Мы договорились, что я покажу Сесиль весь отобранный материал, с которым мы будем работать и который в дальнейшем могут увидеть многие. Про один эпизод я ей прямо сказал: «Если вы сочтете его слишком откровенным — вот позитив и вот коробка с негативом, все будет уничтожено на ваших глазах». Она посмотрела этот эпизод в контексте монтажной фразы и ответила: «Нет, все так и должно остаться». Она поняла, что развитие персонажа шло именно в эту сторону. Ее масштаб человеческого дарования, божественной одаренности несопоставимы с самой изощренной наученностью, натренированностью актера, который исполняет свои профессиональные обязанности и просит, чтобы его дергали за те самые ниточки. В свое время на пробах одной из картин известная актриса говорила мне: «Саша, я все могу. Скажите — я сделаю все, что надо». А я ее просил: «Не надо делать все — сделайте то, что можете сделать только вы». И для нее это была огромная проблема: она не знала, что может сделать только она. Зато могла сделать все. И это была не вина, а беда чудесной актрисы.

1996, № 8

И еще — надо было сделать этакий беззаботный проход героя на фоне парковых увеселительных аттракционов. Я попросил Смоктуновского нацепить кепочку и пройтись гуляющей походкой. Затем возникла какая-то ссора в саду, я отвлекся и вообще даже и не видел, как сняли эту сцену. Увидел я ее только в зале, когда смотрел материал. Замечательно было не только то, что Смоктуновский сосредоточился в столь неподходящей тогда обстановке. Какой-то врожденный, тончайший артистизм и тут подсказал ему почти неуловимые краски.

Вообще, Смоктуновский — человек удивительно, что ли, размягченный, мягкий, как кошка, как воск, и притом — такая воля, такая собранность!

Все удивлялись, как он может в секунду заснуть, свернувшись на куске отвратительного железного листа. Но, просыпаясь, он не казался заспанным или несобранным.

Стоя рядом с ним и глядя почти в упор на то, как он шесть дублей подряд повторял одну и ту же сцену, я почти не улавливал разницы. Но когда смотрел на экране — все шесть дублей казались разными, даже противоположными по смыслу. Смоктуновский достигал такого изменения почти незаметным движением глаз.

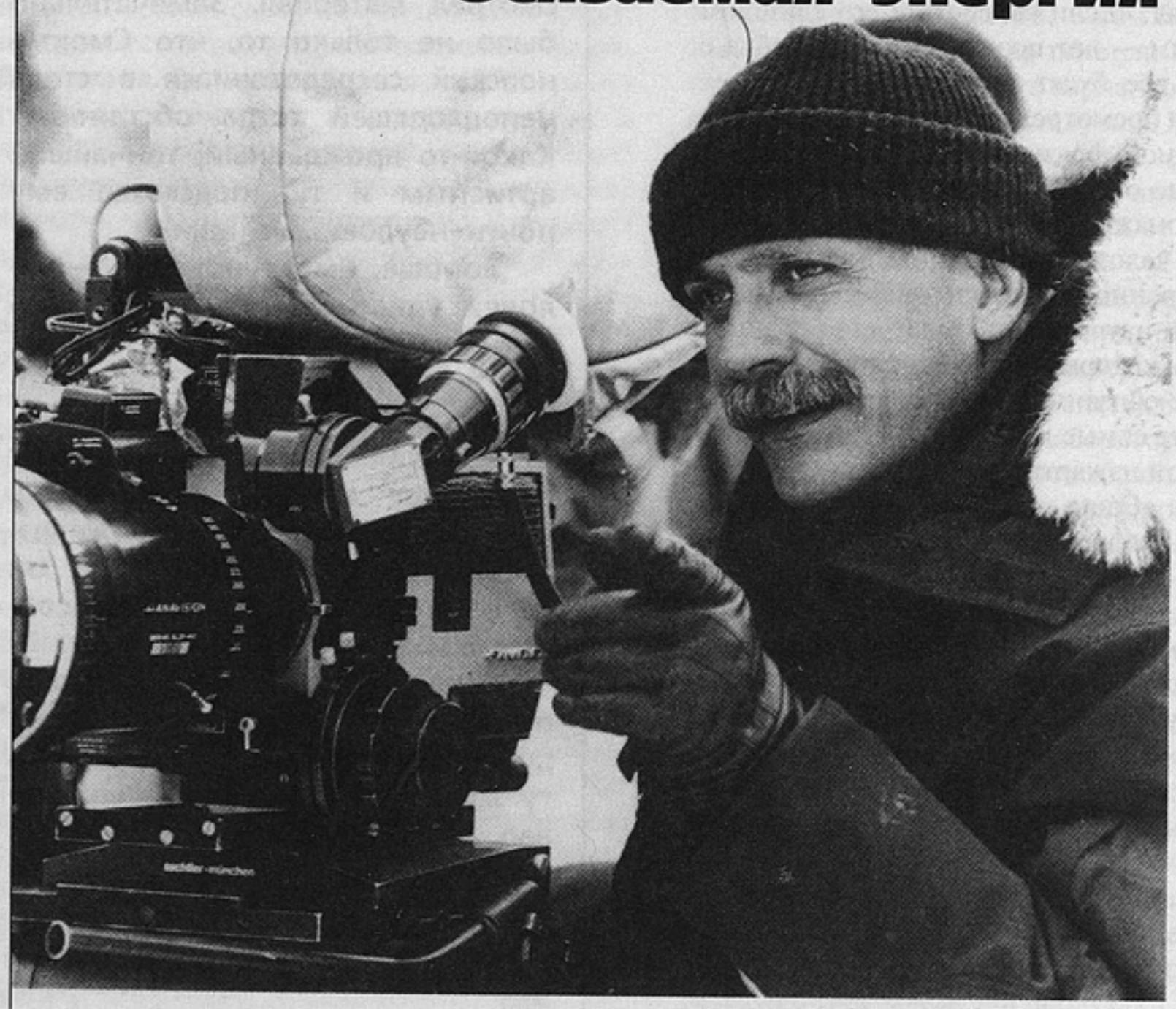
1972, № 7

Сергей Юткевич
Беседы о режиссерском мастерстве

Мейерхольд, наверное, дал бы ошибочную трактовку «Отелло», если бы исходил из своего рассказа о том, что первое, что он

НИКИТА МИХАЛКОВ

Осязаемая энергия



Это не лекция, и я не собираюсь кого-то чему-то учить, я просто хочу поговорить со своими коллегами, потому что мы потеряли то, что называется институтом общения. Мы смотрим картины друг друга и стараемся взять пальто с вешалки прежде, чем встретимся в фойе с автором. Мы практически всерьез стали чужие поражения считать собственными победами. Это печально и очень опасно.

Если ты уважаешь свою профессию, если ты уважаешь человека, картина которого тебе не понравилась, и если ты хочешь, насколько это возможно, помочь и себе, и ему, то надо честно сказать о том, что не понравилось, услышать ответ и согласиться или не согласиться с ним. На мой взгляд, это и есть цеховое братство, о котором мы почти забыли.

Мне кажется (повторяю, все, что я говорю, это абсолютно субъективная точка зрения, это не мнение мэтра и тем более не разговор сверху вниз), что сегодня самая большая проблема заключается в том, что уже на уровне сценарной основы мы разучились уважать зрителя, то есть мы стали ориентироваться на такого зрителя, который не думает, который не может анализировать фильм — почему автор здесь сделал так, а потом совсем не так... Я думаю, что с точки зрения оправдания режиссерского замысла это имеет огромное значение.

В свое время мой брат вырвал страницу из сценария Копполы «Крестный отец», в котором каждый кадр был разбит на пять граф: пластика, режим, костюм, главный эффект, возможные ошибки. Знаю, что не только Коппола работает так со сценарием. Я, например, к любой картине пишу сценарный вариант гораздо больший, чем тот, который окончательно запечатлевается на экране. Зачем это нужно? А затем, что ты имеешь возможность «снять фильм» на бумаге в идеальных условиях, то есть когда нет дождя, правильное солн-

Мастер-класс, проведенный Н.Михалковым в Сочи во время кинофестиваля «Кинотавр» в июне 1998 года.

«увидел» при мысли об этой трагедии, было огромное пространство ярко-зеленого ковра и посредине пунцовое, цвета крови, пятно платка Дездемоны с узором из клубничных листьев. Этот образ отнюдь не передает образ трагедии Шекспира. Он субъективен и абстрактен, но бесполезно шарахаться от него в сторону скрупулезного и дотошного срисовывания и копирования «подлинных» костюмов. Весь этот внешний историзм так же далек от подлинного Шекспира, как «живописный» красный платок. Так натурализм оказывается лишь оборотной стороной формалистической чеканки.

1938, № 2

Сергей Юткевич

Режиссер и художник в кино

Я принадлежу к числу сторонников того кинематографа, который главным средством выразительности считает человека, актера. Поэтому когда я начинаю думать о каких-то вещах, то прежде всего начинаю думать о

поведении человека и не могу разрешить свою задачу, если не увижу того, что называется мизансценой. В этом вопросе существует путаница терминов: «кадр» и «мизансцена», и есть термин, который употребляет

це, трезвые артисты, вся аппаратура работает — то есть когда все есть. И ты в своем сценарии, сидя за столом, описываешь то, чего хочешь достичь в результате той или иной сцены. Допустим, сцена, которая происходит в комнате, длится пятнадцать страниц, но ты разбиваешь ее не пообъектно, как в наших режиссерских сценариях, скажем, «квартира Наташи», а по смыслу. Например, «удар!», или «не может быть!», или «зачем?». То есть ты уже в заглавие первой графы «пластика» выносишь то, что для тебя кажется главным.

Дальше ты своими словами (что очень важно) описываешь содержание этой сцены: «Наташа приходит к себе домой, она устала...» Бытово описываешь, и чем более бытово, тем легче потом снимать. Дальше во второй графе «режим» ты пишешь: «Закат после жаркого дня. Город, тополиный пух, только что проехали поливочные машины, поэтому в раскрытые окна виден ликующий асфальт...» И так все описываешь подробнейшим образом, не жалея ни слов, ни времени.

Оговорюсь, что я не советую вам делать непременно так же, я просто рассказываю, как это делаю я.

В третьей графе подробнейшим образом записываешь свой будущий разговор с художником по костюму, с оператором, с постановщиком трюков и т.д. Очень важна четвертая графа — «главный эффект сцены». Ведь мы на площадке очень часто забываем главный эффект — актер уводит нас, вдруг импровизация пошла... И мы теряем главное, потом за монтажным столом к нему возвращаемся, но уже что-то не складывается.

И последняя графа — «возможные ошибки». Ты анализируешь то, чего хочешь добиться и заранее предполагаешь, куда тебя может увести импровизация, неточная скорость, отсутствие времени и т.д. и т.п.

Но, конечно, это совершенно не значит, что в результате такой сценарной разработки ты гарантирован от всякого рода неожиданностей. Однако благодаря ей ты всегда можешь вернуться к тому первозданному ощущению от картины, которую хотел снимать, дабы скорректировать ее в тех реальных условиях, которые складываются в непосредственном процессе работы. То есть, просматривая отснятый материал, ты всегда можешь сравнить с тем, что написано, и увидеть, в какую сторону ты ушел, сходится ли это с тем, что по замыслу должно было происходить в фильме. И тогда ты либо продолжаешь снимать дальше, либо возвращаешься назад и переснимаешь неудачную сцену.

На мой взгляд, такая сценарная разработка крайне важна, даже необходима. Ведь через такое общение с бумагой формулируешь для себя то, что очень трудно формулировать во время съемочного процесса, когда ты с утра до вечера занят тем, что надо что-то чем-то заменять, так как то микрофон барахлит, то освещение поменялось... Но у тебя все время есть возможность иметь перед собою свое первое представление о той «идеальной» картине, которую хотел снимать. У меня в жизни не было ни разу, чтобы то, что я задумал, в реальности так бы и получилось. Не думаю, чтобы у кого-нибудь из здесь сидящих было иначе. Тем более что в нашем кинематографе отношение к сценарию довольно вольное. В Америке режиссер расписывается на каждой странице сценария. И если он захочет поменять слова «добрый день» на «здравствуйте», то должен позвонить продюсеру, который должен доложить об этом автору, а тот дать согласие. И только в таком случае слова будут заменены. И это считается нормальным. Кроме того, когда режиссер заканчивает съемки, картина больше не имеет к нему никакого отношения. С ним расплачиваются, и он уходит. Остальное делают монтажеры и продюсеры. В результате практически они являются авторами картины. И на это никто не жалуется, потому что это закон.

В Европе иначе. У нас тем более.

Для меня сценарий никогда не был библией. Он всегда был поводом для картины. Но для того чтобы быть спокойным, что твой уход от написанного не является уходом от того главного, что ты хотел сказать, нужно иметь перед глазами некий текст, где подробнейшим образом зафиксированы твои требования и к себе, и к съемочной группе.

Это избавляет от множества колоссальных сложностей в работе, ибо ты в полной мере нагружаешь ответственностью специалистов, снимающих с тобой картину. А в нашей новой сложившейся кинематографической ситуации они, к сожалению, чаще всего зависимы от разного рода табу, в результате чего режиссер сам отвечает за все — за колор декорации, за покрой костюма, за свет за окном, за занавески на нем и так далее.

Тем самым ты заставляешь каждого из съемочной группы думать о том, каким образом чисто профессионально он может помочь создать атмосферу, в которой должны развиваться события фильма.

Атмосфера, на мой взгляд, единственное, чему нельзя подражать, и именно поэтому кинематограф является великим искусством. А создание атмосферы, когда появляется воз-

можность подключить биологическую память зрителя, мне кажется, для художника самая большая проблема.

Вот, к примеру, гениальный рассказ Чехова «Именины» — жаркий день в деревенской усадьбе, пикник, женщина на сносях — весь построен на тончайших атмосферных деталях. Или, помните, в его повести «Жена», когда доктор Соболь лежит на диване, сгущаются зимние сумерки, и в темной комнате сереют только его толстые пятки. То есть этот визуальный ряд такой силы, что сразу же включается биологическая память. Но мы не можем представить себе, чтобы зимой на диване лежал человек без носков. Это нереально. По биологической памяти: зимним вечером человек, если он не пьяный, не может снять очки и лечь лицом к стене без одеяла с голыми ногами. Точно так же когда говорят слово «мороз», вы можете сразу представить — пар изо рта, заледенелые окна, снег на улице. Но это не образность, это биологическая память. А когда мы говорим: замерзший, ледяной, покрытый инеем замок и розовые влажные губы ребенка — это образ! Помните, в детстве эти жестокие шутки, когда ребенку кто-то говорит: «Поцелуй замок!» И он послушно целует, а к железу прилипают клочки кожи. В таком случае биологическая память становится частью образа.

Кто-то считает прямое влияние на зрителя самым сильным. Скажем, снимает чистую порнографию, правда, для этого надо иметь несколько людей, которые могут перед камерой заниматься любовью, и нужного оператора с крепкими нервами или сильно в возрасте, да и самому режиссеру должно быть интереснее это снимать, чем этим заниматься.

А кто-то знает, что отражение сильнее луча. Помните, например, в картине Годара «На последнем дыхании» есть любовная сцена под простыней, почти полностью перекочевавшая в картину Бертолуччи «Последний император», — она заставляет наше мышление включать биологическую память и буквально существовать под этой шелковой простыней. А дальше включается сама атмосфера, закатное солнце и т.д. и т.п.

Как-то довольно жарким летним днем, когда я отвозил моего сына Тему в Филатовскую поликлинику, я остался сидеть в машине, которая стояла задом к входной двери. Передо мной была дорога, по которой ходили люди и проезжали редкие на территории поликлиники машины. Представьте себе такую монтажную фразу. Жена с сыном выходят из машины, я смотрю на них в зеркало, они входят в дверь, и я начинаю читать книгу. Хлопа-

С.М.Эйзенштейн, — мизанкадр, где он соединяет оба эти понятия. Лично я держусь той точки зрения, что композиция кадра не является единственным и самым сильным способом пластического воздействия на зрителя.

Наоборот, в нашей практике мы очень часто сталкивались с таким явлением, что, воздействуя на зрителя только кадром, мы себя очень ограничивали: кадр по своей природе, если в нем преобладают композиционные элементы, есть вещь статическая и пригодная для режиссера, акцентированно работающего монтажом, подчеркивающего значение монтажа. Для режиссера, творческий метод которого заключается в выявлении человеческого поведения, этот метод малоприменим, потому что тут могут входить в противоречие чисто композиционные задачи и задачи поведения человека в кадре. Иногда случается, что сцена очень интересно построена по своему композиционному воздействию, но как только человек начинает двигаться в кадре, начинает действовать, то композиция вдруг разрушается, и в результате не получается ни верной композиции, ни верного поведения актера.

1939, № 7

Сергей Юткевич

Режиссура — ее проблемы и трудности

К сожалению, во многих работах нашего советского кинематографа я никак не могу разглядеть какой-либо эстетической позиции режиссера, не пойму, во что он верует, что он любит и что

ет дверь. Я смотрю перед собой. Никого. Я смотрю в зеркало, из поликлиники вышла женщина с четырехлетним ребенком. Пока они идут мимо моей машины, по дороге проезжает задом «скорая помощь» и скрывается за углом. Женщина с ребенком поворачивают туда же. Проходит несколько секунд, и они появляются обратно, она волочит за собой ребенка, закрывая ему глаза и в ужасе оглядываясь. Я не видел, что там случилось, но отражение произошедшей за углом трагедии я видел в реакции матери и ребенка, и это в моем воображении — машина наехала на коляску, мозги на полу... — было намного сильнее, чем, надеюсь, то, что произошло в реальности.

То есть все то, что оказывается как бы за кадром твоего восприятия, может превратиться в художественный образ, и тогда все зависит от уровня интеллекта и фантазии художника, потому что это и есть та самая часть невидимого мастерства, которая в результате и определяет ценностный уровень картины. Помните, гениальную находку Трюффо: зареванная женщина вскакивает в машину, закрывает дверь, включает двигатель и «дворники», потому что из-за слез не видит дороги. Но так как она находится в состоянии аффекта — а биологическая память очень сильна, — то автоматически включает «дворники», которые по сухому стеклу начинают работать. Такое возможно только в том случае, когда режиссерское мышление идет не за прямым ходом как таковым, не за сюжетом, не за осязаемым образом, а за отражением этого образа, которое включает биологическую память зрителя. Потому что иначе невозможно объяснить человеку, почему героиня, если нет дождя, включила «дворники», но каждый, кто бывал в подобной ситуации сильнейшего нервного стресса и при этом садился за руль, может соединить свое внутреннее состояние, объект съемки и энергию героини, которая не понимает, что происходит, но в то же время автомат ее существа подсказывает ей, что для того, чтобы ехать, нужно включить щетки, иначе ничего не видно. На мой взгляд, это один из ярчайших примеров настоящего ремесла.

Н.Михалков на съемках

В связи с этим я хотел бы сказать об энергии.

Энергия абсолютно осязаема. Ведь энергия, темперамент не имеют никакого отношения к громкости. К примеру, артист орет, у него аж глаза из орбит вылезают, а ничего не происходит. Зритель смотрит на него: ну и что?.. Орет и орет... Наверное, артисту самому кажется: какой у меня темперамент! А все пусто, мимо. Зато энергия личности, энергия роли и энергия атмосферы могут влиять даже на пленку. Я был свидетелем одной вполне мистической истории, о которой расскажу чуть позже.

Энергия — это концентрация. Михаил Чехов описывает, как Вахтангов был в театре Михоэлса и смотрел спектакль (не помню, какой) на идише и не понимал ни одного слова. Но, посмотрев спектакль от начала до конца, он забыл о том, что играли на другом языке. Потому что существует влияние на зрителей помимо слов... И это потрясающе! Михаил Чехов пишет, что слово — это некая иллюстрация к энергетическому желанию человека, его произносящего. Потому что, прежде чем сказать «я тебе не верю», или «я тебя люблю», или «ты — подлец», человек пропускает все через кончики пальцев, через икры, бедра, желудок, грудную клетку, шею, кадык, и когда это уже выливается в слово, оно может быть и не сказано, и, действительно, четыре страницы текста может заменить один поворот головы, один взгляд. Но, конечно, если он энергетически собран и в нем есть движение и безбоязненность паузы (ибо пауза — это не дыра, а нагнетание энергии), только такая пауза становится тем гигантским оружием, каким умели владеть и Станиславский, и Михаил Чехов. Так же, как умели они управлять зрителем через энергетическую концентрацию актеров.

В театре, если во время спектакля набирается 15—20 минут совпадения реального времени на сцене с реальным временем в зрительном зале, это уже настоящее чудо. Когда никто из зрителей не слышит звук упавшего номерка. Его может слышать актер. Но здесь уже то самое гениальное актерское раздвоение, о котором говорил Чехов, когда приводил слова Шаляпина: я не плачу в своих ролях, я оплакиваю моего героя, то есть я могу и плакать и в то же время наблюдать за собой — не любоваться, а контролировать себя. Контроль — это не ложь, не наигрыш, а профессиональная возможность самосозерцания. Создание энергетического облака вокруг себя, которое влияет на восприятие зрителя, не означает, что актер, сомнамбулически выкатив глаза, тоже, как и зритель, ничего не видит и не слышит. При самоконтроле внутри актер свободен. В такой ситуации режиссер за каме-

ненавидит в искусстве. А ведь это отчетливо проступает в ткани каждого настоящего кинематографического произведения.

В этом не обязан и отнюдь не всегда должен разбираться зритель, он будет прежде всего следить за тем, о чем рассказывает фильм. Но искусство движется вперед борьбой, диалектикой эстетических взглядов, и в лучших произведениях мы видим защиту тем или иным художником его эстетического кредо.

Вот это «во что я верю», которое выражается не только в том, о *чем* рассказывает художник, но и в том, *как* он это рассказывает, отсутствует в фильмах, которые мы окрестили «серыми».

А ведь кредо режиссера проявляется во всем, начиная с выбора сценария, с выбора соратника по первоначальной стадии фильма, с драматургии, с выбора стилистики. И, конечно, в каждом элементе режиссерского мастерства проявляется очень точно и ответственно вкус режиссера.

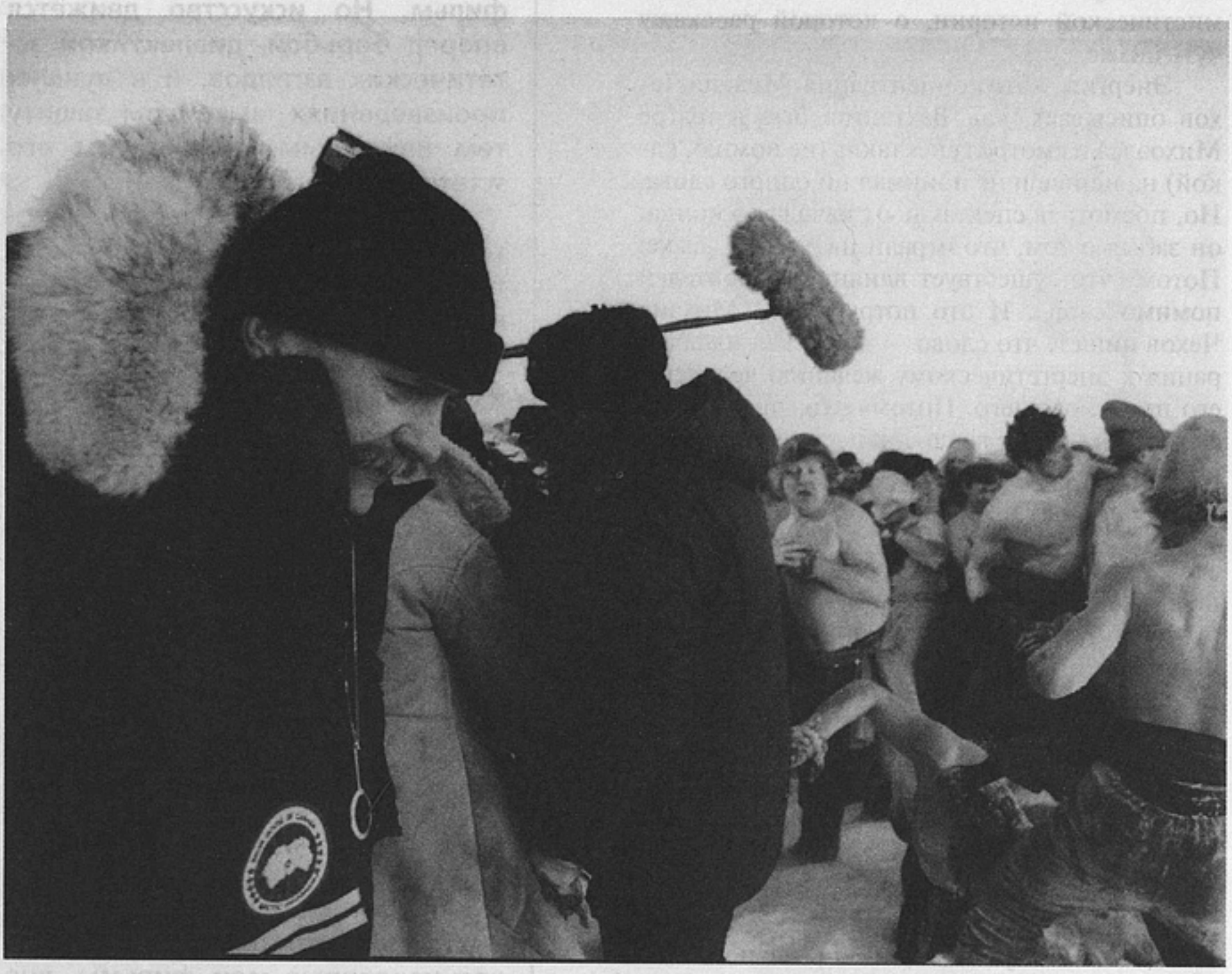
Вкус, эстетический такт, эстетическая полемика с тем, что делают рядом друзья или враги режиссера, — все это ему совершенно необходимо.

Я могу открыто признаться, что некоторые мои фильмы, вне зависимости от их результативности, возникали из желания творчески поспорить с произведениями, эстетически мне не близкими.

Я очень ценю режиссера Хейфица, моего друга по многолетней работе на «Ленфильме», но мне лично не был близок его фильм «В городе С.» по рассказу Чехова «Ионыч».

Мне показалось, что, сделав такой превосходный фильм, как «Дама с собачкой», он для следующей своей работы выбрал неточную, неорганичную для

рой может тихо сказать актеру: «Снимай штаны». И он начнет их снимать и даже не спросит: «Ты что, обалдел, что ли?», потому что он создал вокруг себя это энергетическое облако, а внутри него он свободен и делает, что хочет. Вместе с ним актер приближается к зрителю и удаляется от него, заставляет следить за собой помимо воли. Мы знаем не очень много актеров (один из них — господин Петренко — сидит здесь), которые умеют приковывать к себе внимание, практически ничего для этого не делая. Когда мы снимали «Бесприданницу», у Петренко по роли слов почти не было. Он просто сидит, и всё. Но все смотрят на него. Мы все там изгалялись, суетились, а он сидел, и все. В чем же здесь дело? Что это такое — актерская самодостаточность в предлагаемых условиях тех или иных обстоятельств роли? И что делает артист, когда не знает, что делать? Он начинает шифровать свою пустоту. Чем? Либо скороговоркой разговаривает о чем угодно — хоть о туалетной бумаге. А ты думаешь: как он органично говорит. Либо начинает пудрить тебе мозги так называемыми физическими действиями — прикуривает, ходит с сигаретой, смотрит в никуда. И если физическое действие актера становится «психологическим жестом», оно должно иметь абсолютный и незаменяемый смысл. И за всем этим открывается что-то настоящее, раз оно проходит через такую концентрацию энергии.



Н.Михалков на съемках фильма «Сибирский цирюльник»

Существует критерий, по которому можно определить класс режиссера, — это длина общего плана. То есть когда вы не боитесь, что зритель разглядит, что у вас в кадре не все в порядке.

Театральная сцена сама по себе — это и есть общий план. Вы можете заставить зрителя смотреть только то, что вам надо, и таким образом в театральную сцену вы вводите крупный план. И не обязательно при этом лучом света высвечивать того или иного актера или выводить его на авансцену. Как известно, короля играет свита, и на том, кто должен быть в центре внимания зрителя, вы концентрируете всеобщий интерес. Хотя, конечно же, в театре вы не можете влиять на зрителя до такой сте-

пени, чтобы он следил только за тем, что вам важно. Он в любой момент, тем более если он не очень увлечен происходящим действием, может начать рассматривать все, что ему захочется, — угол сцены, порванный задник, чья-то нога появилась из кулисы...

Длинный общий план на экране — это как театральная сцена. И режиссерский класс заключается в отсутствии в таком плане монтажных склеек. Монтажная склейка — это всегда насилие, и гениальный Эйзенштейн своим «монтажом аттракционов», с одной стороны, превратил кинематограф в невероятное оружие, а с другой — предоставил полную власть над картиной продюсеру. Потому что посредством монтажа из любой картины можно сделать абсолютно противоположное тому, что режиссер хотел снять.

Поэтому без оперативного вмешательства в общий план с помощью монтажной склейки вы можете концентрировать энергию, но только в том случае, если вы сами этот общий план довели до такого состояния, что в нем нет ничего из того, что вы не хотели, чтобы увидели зрители. И за счет внутрикадрового монтажа вы заставляете зрителя следовать за вашим решением кадра. Но само движение камеры, ее самостоятельность — это уже определенная ответственность перед зрителем. Почему? Потому что я говорю: нет, дорогой друг, ты будешь смотреть это, а потом будешь смотреть вот то. Я тем самым делаю те или иные смысловые акценты, которые считаю необходимыми. Но если движение камеры сопровождается внутрикадровым движением, то я как бы перестаю волюнтаристски влиять на содержание кадра и сам слежу за тем, кто в нем движется. Потому что каждая склейка после длинного общего плана имеет огромное значение. Чем больше длина плана, тем он сильнее. Чем длиннее действие эпизода — десять секунд, пятнадцать секунд, минута, две минуты, — тем больше ответственности на режиссере. Если в следующем кадре после длинного плана вы показываете руку, которая берет бокал, это имеет гигантское значение. И следовательно, никакой укрупненный «психологический жест», никакая акцентированная атмосферная деталь не могут быть случайными. Но у вас здесь же появляется возможность пойти по другому пути, как бы запутывая зрителя. Вы говорите: опа! Он сейчас пойдет туда, что ложно, потому что главное в другой стороне. Но поняв, что он ошибся, зритель начнет искать единственно верный путь. То есть вы, как карманник, хлопаете зрителя по левому плечу, а из правого кармана вынимаете бумажник.

Чехова эстетическую стилистику. Натуралистический, тяжеловатый способ повествования мне показался неверным по отношению не только к Чехову, но и вообще к той тематике, которая в то время занимала и меня, то есть к так называемым фильмам на историческом материале. Мне казалось, что в этих фильмах существует перегрузка приметами эпохи, понимаемой как некая выставка старинной мебели, пышных декораций, что вообще не свойственно современному пониманию истории.

Очевидно, здесь кроется причина того, что мне захотелось картиной «Сюжет для небольшого рассказа», которую я в то время задумывал, открыто поспорить с эстетическими позициями своих друзей. Удалось мне это или не удалось — это вопрос другой, но, вероятно, невооруженным глазом видно, что по режиссуре мой фильм противоположен тому, что часто делается в области экранизации литературных произведений.

1974, № 7

На мой взгляд, с точки зрения режиссерского ремесла знание приемов распределения энергетики как внутри кадра, так и на протяжении всего фильма имеет грандиозное значение. При этом атмосфера в кадре не может существовать отдельно от атмосферы за кадром. Она является ее продолжением. От артиста, который утром поругался с директором картины, потому что за ним не прислали машину или у него холодный номер в гостинице, на съемочной площадке нельзя требовать ничего. Даже если он обманет зрителя, он не сможет обмануть вас, а вы, в свою очередь, не сможете обмануть зрителя, потому что это перетекающий процесс, из кадра в кадр.

Все вы знаете, что такое съемочная группа и особенно в экспедиции. Насколько люди устают друг от друга. За долгие годы работы лично я пришел к выводу, что для того, чтобы атмосфера вне кадра могла перетекать во внутрикадровую атмосферу, лучшим средством является футбол. То есть каждый день после съемки группа два часа играет в футбол. Это значит, что осветитель, который чем-то недоволен и не смеет тебе ничего сказать на площадке, на футбольном поле может на тебя как угодно наорать, если ты ему неправильно дал пас. Если хотите, это серьезная психотерапия. Спросите у любого из моей группы, у нашего директора Верещагина, у актеров, какое это имеет значение для работы. Ведь когда актер играет перед кинокамерой, его зрителями становится только съемочная группа. Театральный актер может выдать свой энергетический импульс прямо в зал и тут же получить его обратно, если он точно попал. Реакция зала для него — новый стимул, адреналин. Он полетел. И без этого полета, без этого отрыва от земли практически невозможно сделать ничего серьезного. Конечно, всегда можно что-то сыграть, но сыграть то, что артист и сам не понимает, как он это сыграл, получается только тогда, когда его импульс услышан зрителем. Поэтому атмосфера на съемочной площадке имеет огромное значение. Один раз я выгнал из группы человека, который во время съемки посмотрел на часы — мол, когда будет обед. Все. Он не мог работать в нашей команде, потому что не делился своим вниманием, своей энергией с артистом перед кинокамерой. Артист обязан получать ответ извне. Это не значит, что все вокруг него должны смеяться или плакать, но концентрация группы должна быть только на том, что происходит перед камерой. Это умножает энергию в кадре, которая потом воздействует на зрителя. Меня, например, больше интересуют не слезы в глазах актера, а их рождение. Когда актер в драматической сцене не знает, что ему играть, он сразу плачет, и все охают: ох, как он играет! А у него просто легко текут слезы и все балдеют. Настасья Кински, к примеру, чуть что — сразу плачет. Однако сами по себе слезы еще ни о чем не говорят. Но это отдельный разговор.

Что касается энергетики, то я хочу рассказать вам, как и обещал, оглушительную историю, которая произошла на картине «Механическое пианино».

Предполагалось, что должна будет сниматься Лена Соловей. Но она только что родила ребенка, и как я ее ни уговаривал, она отказалась. Тогда я взял актрису Наталью Лебле, как две капли воды похожую на Лену Соловей. Физиономическое сходство просто невероятное.

Начали репетировать. Ну вроде бы все так, но в то же время что-то не то.

Может быть замечательный человек, прекрасный, но работать вместе с ним мы не можем чисто физически. Где-то на уровне подбородка, галстука не совпадаем нашими биоритмами. Он может достигнуть больших успехов отдельно от меня, я — отдельно от него, а вместе ничего не получается. Однако поначалу я этого еще не знал.

Мы продолжаем репетировать. Шьем на нее костюм, делаем на нее парики и уезжаем в Пущино снимать. Но что-то происходит с группой невероятное. И самое страшное, что все время остается какая-то двойственность, издалека Наталья Лебле ну просто Лена Соловей, а так как мы только что снимали «Рабу любви», то Паша Лебешев то и дело оговаривается: «Лена, станьте левее, сделайте два шага вперед...» В общем, мы снимаем, снимаем, но что-то все время не совпадает. Похожее ощущение испытываешь, когда в машине что-то ломается, — ты еще не понимаешь что, она вроде бы и заводится, и едет, но ты по всему чувствуешь, что с ней что-то не так...

Наконец отправляем отснятый материал — около 800 метров — в лабораторию. Когда он приходит проявленный обратно и мы идем в кинотеатр его смотреть, я вижу, что в сопроводиловке написано «пленочный брак». А мы снимали на «кодаке» — все в один дубль, ведь на картину давали три тысячи метров «кодака». Мы хлопушку снимали на прокрутке, не включая мотор, чтобы экономить. А тут столько брака в картине.

Короче говоря, сидим в кинотеатре и смотрим материал — что-то лучше, что-то хуже. И вдруг на общем плане начинается какое-то мерцание подпленочное. Следующий кадр —

на среднем плане в комнату входит Наталья Лебле, и по всему контуру актрисы идет разложение эмульсии на негативе. Бред! Как это может быть? Смотрим дальше. Новый эпизод, где задействованы многие персонажи, мы знаем, когда и откуда актриса должна войти в кадр, и по мере ее приближения с этого ее края начинается сначала как бы дыхание, потом мерцание и, наконец, с появлением актрисы — разложение эмульсии.

Ну пленочный брак, ну бред какой-то собачий, ничего другого в голову не приходит. Но съемки идут ужасно. И когда мы сняли больше тысячи метров, я понимаю, что больше это продолжаться не может. Повода распрощаться с актрисой вроде бы нет: на съемки она приходит вовремя, текст знает. И тут Господь посылает мне совершенно неожиданную зацепку. Я говорю актрисе: «Мы будем репетировать в выходные дни». Она отвечает: «Хорошо». А сама уезжает в Ярославль. У меня появляется формальный предлог с ней наконец расстаться. Я пишу вежливое письмо, что мы, к сожалению, наверное, не поняли друг друга и т.д. и т.п., и отрезаю себе все пути отступления. Одновременно с этим отправляю мою ассистентку Свету Кунгель в Петербург и говорю ей: хочешь — не хочешь, а Лена Соловей должна быть здесь. Живая или мертвая. Если ее ребенку нужна нянька — пожалуйста, мы сделаем все.

Но нет никаких оснований предполагать, что все это увенчается успехом. Просто стоим на краю пропасти — актрисы нет, как снимать дальше, неясно. Но что будет, то будет. Мы репетируем. Николай Пастухов, Саша Калягин, Юрочка Богатырев покойный (Царство ему небесное) и я. Выходной день. Пущино. А на стене у меня в номере висят фотографии проб актеров. Все подряд. Раздается телефонный звонок. Звонит Света и кричит в трубку: «Мы едем! Договорились! С детьми едем! Послезавтра будем».

Я разговариваю с ней и замечаю, что мои ребята с ужасом смотрят мимо меня на стену с фотопробами, я поворачиваюсь и вижу, что фотография Натальи Лебле, оторвавшись своим нижним концом от стенки, зависла в воздухе горизонтально полу. И так какое-то время держалась.

А когда приехала Лена Соловей, выяснилось, что костюмы, которые были изначально сшиты по ее меркам, были только ушиты под Наталью Лебле, и ничего не было отрезано: теперь их распустили, и все готово. Через три дня после приезда Лены мы начали снимать.

Я рассказал эту историю не для того, чтобы кого-то развлечь, а для того, чтобы наглядно показать, насколько это мощная сила — энергия в кадре, которая проявляется даже опосредованно, через пленку, через негатив. В меньшей степени это касается видео, потому что желатин — вещь живая. Конечно, монтаж на «Лайкворке» намного более удобен, но когда ты сам касаешься пальцами этого желатина, тогда твой материал имеет особое значение. Это все равно, что писать от руки или на компьютере. Разница такая же, как если писать письмо ручкой, оставляя как бы свой энергетический след на бумаге, или «лудить» те же слова через «Макинтош».

Собственно, все это я говорю не для того, чтобы кого-то чему-то учить, я просто считаю, что любая профессия и любое ремесло настолько глубоки, что требуют уважения, тщательнейшего внимания к себе и мстят за небрежение, равнодушие и как бы жульничество по отношению к предмету и зрителю. И я считаю чрезвычайно важным, чтобы актеры и режиссеры заговорили друг с другом и начали обмениваться теми секретами, которые каждый в своей работе успел для себя открыть. Например, все знают самую элементарную вещь: все монтируется. Но если на один и тот же монтажный стык подложить разные звуки — либо звон колокола, либо резкий хлопок двери, либо чей-то чих или кашель, — то можно абсолютно по-разному им воспользоваться. И это тоже надо знать. Такое знание никакого отношения к таланту не имеет, оно имеет отношение к ремеслу и к труду.

Роберт Де Ниро, Пол Ньюмен, Мерил Стрип время от времени бросают свои дела и едут в студию Ли Страсберга, где играют этюды, потому что без этой школы, без постоянного тренинга надеяться только на талант (эх, сейчас так сыграю или так сниму!) можно в лучшем случае один раз, но он может оказаться первым и последним. Все остальное есть результат саморазвития, культурного уровня, техники и, конечно, постоянного ощущения ремесла на кончиках пальцев. Если пианист не поиграет две недели, месяц, то это всё. Пианист Рудольф Керер сидел в тюрьме и играл на доске, а когда вышел, то через несколько дней дал концерт.

В общем, я призываю всех к мирному сосуществованию. Хочу еще раз сказать, желания кого-то ущемить, обидеть, тем более кем-то командовать у меня нет, а вот желание профессионально общаться есть. И мне кажется очень важным, чтобы оно в нас возродилось. Без обогащения друг друга личным опытом,

без желания послушать своих коллег, без того, чтобы, притушив ироничный взгляд и все подвергнув сомнению, просто ощутить, что мы один цех и единое братство, невозможен тот путь, когда мы перестанем чужие поражения считать собственными победами и будем в нашем деле опираться на профессию, на ремесло, на уважение к зрителю, для кого, в сущности, все и делаем.

Спасибо вам большое за внимание.

(*Аплодисменты.*)

— Расскажите о работе с актерами.

— А что именно вас интересует?

— Всё!

— Знаете, для меня существует один принцип общения с актером. Бесконечно его любить. Причем любить искренне, а не так: будьте любезны, подойдите поближе, повернитесь к камере... Хотя такое тоже бывает. Скажем, у меня так было со Славой Любшиным. Когда мы «Пять вечеров» должны были снять за двадцать шесть дней, мы тоже рассчитали — я его, а он меня — ровно на двадцать шесть дней. Плюс два дня озвучания. Но оно продлилось три дня. И на двадцать девятый день мы чуть не убили друг друга. Хотя это совершенно потрясающий артист! Переполненный какими-то невероятными воспоминаниями. Никогда не забуду, например, такой рассказ Любшина: «Я вхожу в самолет, за мной идет замминистра, а передо мной священник — батюшка. Думаю (ведь советская власть еще была), как же так сделать, чтобы они не поняли, что я верующий? Ведь коммунисты вокруг. Думаю, я ничего никому говорить не буду, просто перекрестился и так пошел».

Вообще, на мой взгляд, профессия актера — это профессия женская, даже если это актер Шварценеггер. От количества мышц это не зависит. Во-первых, актер больше всего боится своих коллег, что естественно, а во-вторых, когда он отыгрывает свой кусок, этот его взгляд на режиссера и на всех, кто рядом, — это же собачий взгляд.

А для меня лично самая главная задача на съемках, чтобы артисты привыкли друг к другу. Для этого есть много способов — вместе почитать книги, вечерние чаепития, футбол. Мы, например, на «Обломове» садились и просто читали вслух. Это было потрясающе! Читали Бунина, никакого отношения не имеющего к Обломову, Чехова, ну и Гончарова, конечно. И через три-четыре вечера начались вопросы: а что, если это так сделать, а это так?

У актера очень сильно развит звериный, животный инстинкт. Вот, казалось бы, ты уводишь актера в какую-то нужную тебе сторону, а у него свое свербит, работа не останавливается ни на минуту. Актер как бы идет по следу, ищет. Мне и ночью звонят все время. Когда вначале даешь актеру на пробу сыграть какой-нибудь открытый темпераментный кусок, а он, только вчера прочтя сценарий, сегодня уже лупит! И если у него есть яркий темперамент, наработанная техника, он думает про себя: вот это я дал! Но он пустой, как барабан, у него внутри ничего нет, он просто умеет эксплуатировать свои внешние данные и свой профессионализм. А потом когда вы начинаете вместе работать и через месяц возвращаетесь к той же самой сцене, решение которой было найдено уже после первого чтения сценария, то теперь все происходит на абсолютно другом уровне внутренней загрузки. В первый раз актер еще мог обмануть зрителя, но не себя и не меня. В конце же пути после многих поисков, отказов и т.д. он находит нечто такое, что может быть по форме тем же самым, что и в начале, но внутренне и по энергетике, и по концентрации совсем другим.

Когда я ставил в Италии спектакль «Механическое пианино» с Марчелло Мастроянни — это для меня была абсолютно сумасшедшая работа, там было все другое. Ведь актерская школа измеряется не по вершинам, а по среднему уровню. Вот почему наша русская гениальная актерская школа — лучшая в мире. Именно по среднему уровню мы очень высоко стоим. Итальянская актерская школа — это очень и очень средняя школа представления, в которой есть разбросанные вершины — Мастроянни, Витторио Гасман, Эдуардо Де Филиппо. Между вершинами и всеми остальными почти нет единения. Наверное, поэтому школа Станиславского действительно гениальная. Это как среднее учебное заведение для людей со средними способностями. Однако достичь того, что по силам актеру по-настоящему талантливому, можно, видимо, только пройдя еще и школу Михаила Чехова, и школу Шарля Дюлена, пока мало известную, но замечательную. Приведу только одно из ее, на мой взгляд, блистательных положений — если у актера есть внешний недостаток, он должен сделать его любимым для зрителя. Это потрясающе точно. То есть, к примеру, именно уникальная природная фактура де Фюнеса или Фернанделя, не обладающих героическими внешними данными, стала такой неотразимой для зрительского почитания.

Так вот, мы начинаем репетировать — я в полном ужасе, ну просто катастрофа. Играют как в «Ла Скала» — кто говорит, тот выходит

на авансцену и произносит свой текст. Потом пауза, актер замолкает, выходит другой, и если, не дай Бог, кто-то начнет его перебивать, то в ответ получит: «Вы мне мешаете работать!»

Все дисциплинированные, приходят вовремя, текст знают с первого дня. Катастрофа. Один Марчелло махнет рукой, и все замечательно.

Ну что делать? Я обложился книгами. И нашел решение у Михаила Чехова. Правда, это случилось через три или четыре недели работы. Не то чтобы на второй день пришло. А мы все работали, уже начали играть, но все так «деревянно».

И вот однажды утром все сидят на сцене, все готовы, никто не опаздывает. Спрашивают: «Какую сцену репетируем?» Я говорю: «Жаркий полдень». И прошу показать, как они себя ведут, когда жарко? В ответ: уф-фу-фу. Я говорю: «Хорошо!» И начинаю перебирать бумаги, листать какую-то книгу. Ассистенты входят-выходят. Актеры сидят. Сначала они читают газеты. Переговариваются. Кто-то вяжет. Проходит десять минут. Проходит двадцать. Проходит сорок. Они уже истомились. Все газеты уже прочли. Но со сцены никто уйти не может. И спросить не спрашивают, что, мол, маэстро, когда? Только одна актриса все вяжет и вяжет. Но смотрю, и она уже утомилась, отложила вязание. И вот минут через сорок пять на сцене тихо-тихо, все сидят измочаленные совершенно, обо всем переговорили. И теперь молчат. И тогда я прошу механика по радио дать на сцену щебетание птиц, только чуть слышно. Проходит еще минут пять. И тут я говорю им: «Посмотрите на себя, вот он жаркий день. Это не тогда, когда рубашка прилипает к телу, а когда шевельнуться не хочется, когда каждое движение — мука мученическая». И так потихонечку мы начали репетировать.

Но дальше надо с текстом работать. И снова я вычитываю у Михаила Чехова и говорю им: «Давайте сейчас забудем все слова вообще». — «Как так?» — «Как будто нет слов вообще». — «Ну, маэстро дает!» — «Давайте представим себе, что все вы на сцене — это музыкальные инструменты. Вот вы, играющий Щербука, вы какой инструмент в оркестре?» — «Литавры». — «Правильно. А вы, Сашенька, кто?» — «Я, наверное, флейта». — «Может быть».

И так мы всех распределили. Кто — гобой, кто — скрипка, кто — виолончель. «А теперь, — говорю, — вспомните нашу мелодию... Все ее знаете?» — «Знаем». — «Теперь давайте так. По тексту. Помните, кто за кем говорит?» — «Помним». — «Пожалуйста, не говорите ни слова, а пропойте эту музыкальную фразу, только так, как ее исполнили бы литавры, флейты, скрипки...»

И тут произошло чудо! Они стали двигаться по-другому — так, как музыкальная пластика обязывает. Литавры не могут двигаться, как контрабас, а флейта, как гобой. Вообще, к слову сказать, я уверен, что любое искусство — поэзия, живопись, театр, кино — пытается быть похожим на музыку, ибо она самая абстрактная и самая всеобъемлющая, не надо знать ни языки, ни философию, музыка дословесна.

Таким образом мы стали разбирать каждую сцену, забыв про текст. И разыгрывая разные музыкальные фразы, я понял, что с этими актерами происходят изумительные превращения. Безусловно, я проделал с ними все это не оттого, что такой умный, а от ужаса, мне некуда было деваться — лучше пусть так поют, чем так говорят.

Повторяю, все это я рассказывал лишь потому, что для меня сама возможность конкретного профессионального, цехового разговора, который предлагаю начать всем, очень важна. В результате это приведет нас к пониманию того, что мы можем и, самое главное — чего хотим.

1999, № 1

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 2001 ГОД

Цифрами обозначен **номер** журнала

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Аннинский Л. Ресурс, свобода, субъект **10**

Драгунский Денис. Традиция отказа **10**

«ИК»: 70-летие **1**

Публикации указаны по макету, а не в алфавитном порядке

Curriculum vitae

Хохлова Екатерина. 1931-й. Календарь

Сулькин Михаил. «Искусство кино». Год нулевой

Туровская М. 30-е. «Превращение идеологии в истории»

Фомин Валерий. 40-е. Под видом кинокритиков на страницах «ИК» орудовала банда отравителей...

Зоркая Нея. 50-е. Две неравные половины

Марголит Евгений. 60-е. Воспоминания о почтовом ящике на воротах

Зоркая Нея. 70-е. Хитроумные годы

Москвина Татьяна. 80-е. Надо бы расположинить

Быков Дмитрий. 90-е. Сады скорпиона

цитатнИК

Мы забрели на новую территорию. Проблемы и перспективы существования толстых журналов. В дискуссии участвуют **Даниил Дондурей, Борис Дубин, Наталья Иванова, Виктор Мизиано, Ирина Прохорова**

«ИК»: 70-летие. Там и тогда **2**

Богомолов Юрий. Мы были умнее журнала, что неправильно

Зоркий А. Большая правка

Кичин Валерий. Eugene The Terrible

Медведев Армен. За Новогрудского!

Сулькин М. История одной обложки

Суменов Н. Журнал — это импровизация

Шепотинник Петр. Мемуарное время

Щербаков Константин. Наш август 91-го

Юренев Р. Журнал возродился и... выжил

Кинообразование и дебюты **6**

Белопольская Виктория. Время и-стекло

Карандашов Сергей: «Мы сняли то, что было нам интересно». *(Интервью ведет Дая Смирнова.)*

Лисакович Виктор: «Победительна только идея». *(Интервью ведет Дая Смирнова.)*

Пленарные мысли о молодом кино. Борис Айрапетян, Людмила Голубкина, Роланд Казарян, Виктор Лисакович, Игорь Масленников, Никита Михалков, Борис Молочник, Александр Новиков, Ирина Павлова, Геннадий Поличко, Эдуард Розовский, Юлий Файт, Владимир Хотиненко, Марлен Хуциев, Ирина Шилова — фрагменты выступлений на пленуме правления СК России

Хотиненко В. Открытий не было. *(Интервью ведет Н.Сиривля.)*

Кинотеатральный рынок в России **5**

Бадалян Армен: «Это важно — работать с российскими картинами». *(Интервью ведет Н.Сиривля.)*

Дондурей Даниил. Новые зрители без нового кино

Сельянов Сергей: «...Мы тут мандаринами торгуем...» *(Интервью ведет Н.Сиривля.)*

Фомина Раиса. Весовая категория: отличное кино. *(Интервью ведет Виктор Матизен.)*

НТВ. Итоги. На вопросы анкеты «ИК» отвечают **Вадим Абдрашитов, Александр Архангельский, Б.С.Л., Владимир Вигилянский, Алексей Герман и Светлана Кармалита, Игорь Золотусский, Андрей Зорин, Михаил Кураев, Павел Лунгин, Юрий Пивоваров, Кирилл Разлогов, Максим Соколов, Валерий Тодоровский, Виталий Третьяков** **9**

Пивоваров Ю.С. Передельная Россия **7**

Правила игры. В дискуссии на тему «Кино в отсутствие льгот» участвуют **Александр Атанесян, Даниил Дондурей, Иван Дыховичный, Алексей Карахан, Олег Ковалов, Константин Лопушанский, Армен Медведев** **11**

Русский телесериал: коммерческая выгода **4**

Анкета «ИК». На вопросы о состоянии сериального бизнеса отвечают **Александр Акопов, Анатолий Максимов, Сергей Фикс**

Полуэхтова Ирина. Доходное «мыло»

«Цепные псы» кинематографа. В дискуссии о проблемах профессии кинередактора участвуют **Людмила Голубкина, Фрижетта Гукасян, Даниил Дондурей, Анна Кагарлицкая, Элла Корсунская, Ирина Сергиевская** **8**

Швыдкой Михаил — Карахан Лев. Полная инвентаризация **3**

И М Е Н А

МИХАИЛ АЛДАШИН **9**

Алдашин Михаил. Мы — зашоренные интроверты. *(Беседу ведет Лариса Малюкова.)*

ВУДИ АЛЛЕН **9**

Десятерик Дмитрий. В.А., или Мистерии беспокойства

ДАРЕН АРОНОФСКИ **8**

Кузнецов Сергей. Сара Гольдфарб в ожидании Бэтмена

АНДРЕЙ БИТОВ **5**

Битов Андрей. Благодать безвременья. *(Беседу ведет Любовь Пайкова.)*

ОЛЬГА БУДИНА **11**

Будина Ольга: «Если меня не трогать, я ангел». *(Беседу ведет Е.Кутловская.)*

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВ **1**

Васильев Анатолий. Каждый по-своему

Васильев Анатолий. Кто-то стучит в окно

Васильев Анатолий. Профессия — режиссер

ВОНГ КАРВАЙ **6**

Анашкин Сергей. Наитие и расчет

ЖАН-ЛЮК ГОДАР **10**

Годар Жан-Люк: «Я люблю интригу». *(Интервью ведет Мари Марвье.)*

Пальцев Николай. Amo ergo sum

ПИТЕР ГРИНУЭЙ **1**

Гринуэй Питер: «Это очень важно — быть автором». *(Беседу ведет Екатерина Мциторидзе.)*

ЛЕОНИД ГУРЕВИЧ **7**

Голынкин Е. Он и был — кино

Мирзоян В. Сотня жизней и одна смерть

ФРАНСУА ОЗОН **3**

Анашкин Сергей. Озонова зона

НИК ПАРК 8
Лукиных Наталья. Парк пластилиновых фантазий
СТАНИСЛАВ РОСТОЦКИЙ 11
Зоркий Андрей. Стойкий оловянный солдатик
МИХАИЛ РОЩИН — АРТУР МАКАРОВ 6
Рощин Михаил: «Остаюсь в XX веке...» *(Беседу ведет Дая Смирнова.)*
ВИКТОР СУХОРУКОВ 2
Сухоруков В.: «Я хочу попасть в историю...» *(Беседу ведет Елена Кутловская.)*
МИИКЕ ТАКАСИ 10
Любарская Ирина. Кино на пробу
ДЖОННИ ТО 7
То Джонни: «Для меня в кино возможно всё!» *(Интервью ведет Анжелика Артюх.)*
ДЖОН УОТЕРС 5
Кулик Ирина. Rebel Rebel
Манцов Игорь. Социальная оптика Джона Уотерса
Синяков Сергей. Чужая революция
Цыркун Нина. Дивайн — диво дивное, Дивайн — дива дивная
ЛАССЕ ХАЛЬСТРЁМ 7
Хальстрём Лассе: «Я хотел продаться...» (Интервью ведет Ирина Любарская.)
ЯНА ЧУРИКОВА 4
Чурикова Яна: «Я могу и со столбом телеграфным общаться, если надо...» *(Беседу ведет и комментирует Елена Кутловская.)*
ЕЛЕНА ЮНГЕР 4
Гвоздицкий В. Звезда Юнгер

К О М М Е Н Т А Р И И

Быков Дмитрий. «На нашем месте в небе должна быть звезда...» 9
Королев Анатолий. Аноним, потрясающий копьем 9
Королев Анатолий. Будда, кинобудка 8
Королев Анатолий. Гений и злодейство 11
Королев Анатолий. Когда спящий уснет 10
Королев Анатолий. Самоубийство Джона Леннона 7
Кураев Михаил. Интеллигенция и филистерство 5
Кураев Михаил. Полнота времен 3
Кураев Михаил. Про Щеглова 2
Левашов Владимир. Долой реальность, ходите в кино! 10
Левашов Владимир. Иллюзия в трех состояниях 9
Левашов Владимир. О чем кино 11
Лейдерман Юрий. В защиту геологии 3
Лейдерман Юрий. Во славу Жюля Верна 2
Лейдерман Юрий. Комментарии к «олору» 6
Лейдерман Юрий. Соколов, Циолковский, Чижевский: балет 4
Лейдерман Юрий. Сюита убитых троянцев 1
Липовецкий М. Диктатура алфавитного порядка 1
Липовецкий М. Памяти Буратино 5
Липовецкий М. Политкорректность по-русски 3
Липовецкий М. След Кыси 2
Липовецкий М. Reality show 4
Манцов Игорь. Как вам спится, мистер Фукуяма? 1
Рязанцева Н. Отречение по принуждению 6
Рязанцева Н. Перелет из сов в жаворонки 4
Хоружий Сергей. Азбука идентичности 9
Хоружий Сергей. Альтернатива из сего дня 8
Хоружий Сергей. Альтернатива как она есть 7
Хоружий Сергей. Мытарства идентичности 10
Хоружий Сергей. Пластичность человека в пределе и беспределе 11
Хоружий Сергей. Эвтанасия 11

M E D I A

Кулик Ирина. Обои цвета телевизионного снега 2
Манцов Игорь. Красавицы и чудовища 10
Разлогов Кирилл. Вперед в прошлое 3
Фомин Валерий. Але, народ! 7
Шепотинник Петр. Тайм-код + человечность. *(Беседу ведет Л.Донец.)* 7

Н И Ч Е Г О О С О Б Е Н Н О Г О

Горелов Денис. Царь, приятный во всех отношениях 8
Долженков Алексей. Люди, которые играют в игры, игры, в которые играют люди 10
Кулик Ирина. Атласная оскомина 8
Кутловская Елена. Ералаш-арт 8
Никифорова Виктория. Асексуальная революция Вонг Карвая 10
Савельева Алина. Платиновые связки 11
Синяков Сергей. «Жил-был художник один» 8
Ситковский Глеб. Абсолютно невозможное положение фигур 11
Трофименков Михаил. Сказка дядюшки Абеля 10
Цыркун Нина. Сине-мате-три-та-та 10
Чурикова Яна. Откровения телевизионного работника 11

О П Ы Т

Абрамов Геннадий. К чему способно тело. *(Беседу ведет И.Манцов.)* 2
Арабов Юрий. Базисная иллюзия 4
Артюх Анжелика. Две-три вещи, которые мы знаем о ней 8
Бергман Ингмар. Ингмар, Лив и Лена. *(Беседу ведет Стиг Бьёркман.)* 4
Дмитриев Владимир: «История слишком часто вмешивается в человеческие судьбы». *(Интервью ведет Тамара Сергеева.)* 11
Иствуд Клинт: «Сорок пять лет я был человеком ниоткуда». *(Беседу ведет Серж Тубиана.)* 10
Капанец Олег. Голливуд ошибок не прощает 6
Кассовиц Матье: «Фильм всегда ведет режиссера» 8
Квирикадзе Ираклий. Страна Квирикадзия. *(Беседу ведет Евгений Цымбал.)* 3
Ковалов Олег. Нетерпимость 8
Норштейн Юрий. Снег на траве 9, 11
Пиала Морис: «Я принадлежу к людям, с которыми не хотят работать». *(Беседу ведет Шарль Тессон.)* 3
Рифеншталь Лени. Вплоть до одержимости. *(Беседу ведут Ханс Михаэль Кетцле и Хорст Мозер.)* 8
Рэмплинг Шарлотта: «Во мне есть что-то от камикадзе». *(Беседу ведет Шарль Тессон.)* 9
Семенов Тенгиз: «...и тогда пришел хозяин». *(Беседу ведет Дая Смирнова.)* 10
Фиггис Майк. Звук — это эмоциональный мир фильма ..... 5—6
Шеро Патрис: «Актеры всегда знают больше меня» 7

П У Б Л И К А Ц И И

Барт Ролан. В раздумье 7
Булгакова Елена, Луговская Татьяна. Выходит ду-

ша на душу. *(Публикация Н.Громовой.)* 7
Булгакова Елена, Луговская Татьяна. Жуковская, 54. *(Публикация Н.Громовой.)* 6
Герасимчук Иветта. Словарь ветров 8
Гордон Александр. Воспоминания об Андрее Тарковском .....2—4
Дмитриев Владимир. Несколько слов об Анри Ланглуа, святом безумце архивного дела 5
Добродеев Борис. Легенды и мифы древней студии 10
Еремин Андрей. Вера от Слова Божия 2
Ланглуа Жорж П., Майрент Гленн. Анри Ланглуа, первый гражданин кинематографа 5
Левин Ефим. День за днем 6
Рыклин Михаил. Эссе об эссе 8
Суркова Ольга. Письмо вослед 3

РАЗБОРЫ

Абдуллаева Зара. Второстепенные люди 10
Абдуллаева Зара. Жизнь (кино) в Венеции 2
Аронсон Олег. Цензура: киносимптоматика 8
Артюх Анжелика. Любовь и анархия из дерева гинко 5
Белопольская Виктория. Голый человек на горизонтальной земле 3
Давыдова Елена. Семиотика эротики 4
Десятерик Дмитрий. Конспект революции на Островах 10
Джонсон Вида. Спорная территория 4
Джулай Людмила. «Россия» — опыт открытости 7
Долин Антон. Бесплодные усилия любви 3
Донец Людмила. Игра под документ 2
Жижек Славой. Кесьлёвский: от документа к вымыслу 6
Изволов Николай. Черно-белого кино не было? 6
Колотаев В. Створки бытия 4
Комм Дмитрий. Сумеречная зона кино 9
Комм Дмитрий. Технологии страха 11
Комм Дмитрий. Eurohorror: британский канон 5
Кулик Ирина. В поисках японской харизмы 3
Левашов Владимир. Демонтаж 7
Малькова Лилиана. Между Вертовым и Путиным 5
Малюкова Лариса. Картинки с выставки 6
Манцов Игорь. Белый танец 4
Манцов Игорь. Плоды Просвещения 2
Манцов Игорь. Таинство исповеди—2 11
Плахов Андрей. В поисках утраченного стиля 7
Плахов Андрей. Дальневосточный сериал 6
Плахов Андрей. Европа — территория кино 3
Сиривля Н. Гламур крепчал 8
Сиривля Н. Евангелие от Голливуда 3
Стишова Елена. Мистерии бессмертия 4
Стишова Елена. Эх, дороги... 10
Стишова Е. — Сиривля Н. Конкурс на лучший плохой фильм 9

РЕПЕРТУАР

Абдуллаева Зара. «Даешь Европу» 1
Абдуллаева Зара. Зимний путь 9
Абдуллаева Зара. Луна для пасынков судьбы 2
Аннинский Лев. Что такое хороший царь? 5
Аронсон Олег. Санитары любви 10
Артюх Анжелика. Пограничная трагедия 7
Барабаш Екатерина. Притяжение земли 6
Белопольская Виктория. Индивидуальный рекорд в командном виде спорта 2
Быков Дмитрий. Будет жить 6
Быков Дмитрий. Смерть, да и только 7
Горностаева О. «Чтобы не стыдно было помирать...» 10
Гусятинский Евгений. Брат жил, брат жив, брат будет жив 3
Гусятинский Евг. Родня 8
Десятерик Дмитрий. Взгляд пацана 7
Долин Антон. Все течет 9
Долин Антон. Дорога куда 9
Долин Антон. Ларс фон Триер против 1
Донец Людмила. Свои среди своих 4
Донец Людмила. Этот День Победы 5
Дроздова Марина. Демиург: немодно 3
Дроздова Марина. Кондитерские штудии 7
Дроздова Марина. Под покровом небес 10
Зархи Нина. Лучше шире, да лучше 10
Зоркая Нея. Витрина бутика «Том Клайм—Зельдович—Ильховский и К°» 2
Карахан Лев. Без демиурга 9
Ковалов О. Соединение поэзии и ужаса. *(Беседу ведет Н.Сиривля.)* 11
Комм Дмитрий. Мумиана Джонс 8
Комм Дмитрий. Прыжок тигра 5
Кошелева Зоя. Такая страна... 11
Кошелева Зоя. Фотослед истории 5
Кузнецов Сергей. Изгнанный из «Макдоналдса» 5
Кузнецов Сергей. Слава Богу, пятница! 6
Левашов Владимир. Безумная прозрачность пространства 6
Левашов Владимир. Версия 3
Левашов Владимир. Случай Сокурова 7
Левашов Владимир. Части целого 10
Липовецкий М. S/Z и пустота 2
Лунгин Александр. Жертва 374 7
Лунгин Александр. Тупик совершенства 1
Лындина Эльга. Фотографии на память 8
Любарская Ирина. Калоши счастья 10
Любарская Ирина. Трудно быть богом 4
Малюкова Лариса. Воскресная корова Артура Толстоброва 2
Манцов Игорь. Капитуляция 7
Манцов Игорь. Молчание 8
Манцов Игорь. Полный совок 2
Манцов Игорь. Потерянный рай 1
Манцов Игорь. Что-то лирики в почете 6
Матизен Виктор. Жанр как лучший враг реализма 6
Матизен Виктор. Королевская охота на Зайцева 7
Матизен Виктор. Перл симметрии 11
Молль Доминик: «Есть история сама по себе». *(Интервью ведет Антон Мазуров.)* 3
Моретти Нанни: «Этот фильм собирает и развивает все мои предыдущие фильмы» 9
Петровская Елена. Определение близости 10
Плахов Андрей. Элегантный оптимизм 9
Плахова Елена. В потустороннем ракурсе 9
Плахова Елена. Из Мексики с любовью-сукой 5
Притуленко Валерия. Кому на Руси жить... 2
Синяков Сергей. Мальчика не было 6
Сиривля Н. Любовь по-русски и другие кошмары 4
Сиривля Н. Немое кино 2
Сиривля Н. Опера нищих 9
Сиривля Н. Русская «Догма» 1
Сиривля Н. Сын Авраама в эпоху глобализации 10
Сиривля Н. Формула достойно прожитой жизни 3
Стишова Елена. Полеты наяву 4
Сукманов Игорь. Танцующий на протезах 2
Суркова О. Ностальгия? — No pasaran! 11
Трофименков Михаил. Французский пациент 9
Трофименков Михаил. Экспертиза 9
Финн Павел. Сочинение на вольную тему 6
Ханютин А. Все немного сложнее. *(Беседу ведет Н.Сиривля.)* 7
Харитонович Н. Мелодраматический патруль 3
Цыркун Нина. Ангел-истребитель 1

Цыркун Нина. Интим для начинающих 7
Цыркун Нина. Пожар в сумасшедшем доме 7
Цыркун Нина. Эндшпиль 8
Цыркун Нина. Я помню, следовательно... 11
Черненко Мирон. В бытовом измерении 11
Щиголев Андрей. Дежа вю, или Куда приводят мечты 3
Эшпай Валентин. Когда перестала ловиться рыбка-бананка 8
Эшпай Валентин. Несколько квадратов на тему Хичкока 2
Эшпай Валентин. Синее и желтое 7
Эшпай Валентин. Cinéma pureté, или Тотальное декодирование 5

Ф Е С Т И В А Л И

АМСТЕРДАМ-2000 3
Белопольская Виктория. Голый человек на горизонтальной земле
АНАПА-2000, *«Киношок»* 3
См. подборку рецензий на фестивальные фильмы в рубрике «Репертуар»
БЕРЛИН-2001 7
То Джонни: «Для меня в кино возможно всё!» *(Интервью ведет Анжелика Артюх.)*
Хальстрём Лассе: «Я хотел продаться...» *(Интервью ведет Ирина Любарская.)*
Цыркун Нина. Интим для начинающих
См. также подборку рецензий на фестивальные фильмы в рубрике «Репертуар»
ВЕНЕЦИЯ-2000 2
Абдуллаева Зара. Жизнь (кино) в Венеции
ЕКАТЕРИНБУРГ-2000, *Открытый фестиваль неигрового кино «Россия»* 7
Джулай Людмила. «Россия» — опыт открытости
КАНН-2001 9
Карахан Лев. Без демиурга
См. также подборку рецензий на фестивальные фильмы в рубрике «Репертуар»
МОСКВА-2001, *ММКФ* 10
Зархи Нина. Лучше шире, да лучше
См. также подборку рецензий на фестивальные фильмы в рубрике «Репертуар»
РОТТЕРДАМ-2001 6
Плахов Андрей. Дальневосточный сериал
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ-2000, *«Послание к человеку»* 2
Донец Людмила. Игра под документ
САН-СЕБАСТЬЯН-2000 1
Цыркун Нина. Ангел-истребитель
СОЧИ-2001, *«Кинотавр»* 9
Комм Дмитрий. Сумеречная зона кино
Стишова Е. — Сиривля Н. Конкурс на лучший плохой фильм
ТАРУСА-2001 6
Малюкова Лариса. Картинки с выставки
ХЕЛЬСИНКИ-2000, *«Любовь и анархия»* 5
Артюх Анжелика. Любовь и анархия из дерева гинко

Ч Т Е Н И Е

Аксенов Василий. Горе, Гора, Гореть 2
Голубкина Людмила. Я медленно открыла эту дверь 5
Кесьлёвский Кшиштоф, Песевич Кшиштоф. Рай 5
Миллер Генри. Астрологическое фрикасе 4
Моисеенко Владимир, Новотоцкий-Власов Александр. Эльдорадо 11
Песевич Кшиштоф при участии Липец-Врублевской Агнешки. Ад 6
Песевич Кшиштоф при участии Липец-Врублевской Агнешки. Чистилище 7
Рогожкин Александр. Дом, или День поминовения ..... 9—10
Туманян Инна. Мать, о мать моя, мамочка... 10
Чихачёв Сергей. Механическая сюита 8

IKINO. ЖУРНАЛ В ЖУРНАЛЕ 1
Андреева Н. Похождения белого червя
Карась Алена. Тайга — история неснятого фильма
Киселев Саша. Био = техно
Манцов Игорь. Таинство исповеди
Осипова Наталия. Спираль России
Психачев Сергей, Свистонова Ирина. Фатальные стратегии
Синяков Сергей. Свобода — это маленькая роскошь
Смитти Алан и Эллен. Головокружение
Тарханов Алексей. Высокая печать
Чернопольская В. Некоторые меры по поддержанию мышечного тонуса
Чурикова Яна & Williams Robbie. Rock DJ
Чурикова Яна & Isham Wayne. I disappear

СПЕЦИАЛЬНЫЙ НОМЕР, ПОСВЯЩЕННЫЙ 70-ЛЕТИЮ «ИСКУССТВА КИНО» 12
Герман Алексей. Правда — не сходство, а открытие
Иоселиани Отар. Сочинение фильма. *(Беседу ведет Татьяна Иенсен.)*
Михалков Никита. Осязаемая энергия
Муратова Кира: «Искусство родилось из запретов, стыда и страха». *(Беседу ведет Павел Сиркес.)*
Норштейн Юрий. От сценария к фильму. *(Беседу ведет Татьяна Иенсен.)*
Параджанов Сергей. Вечное движение
Пудовкин Всеволод. Время крупным планом
Ромм Михаил. Кинематограф в ряду искусств
Савченко Игорь. О монтаже
Сокуров Александр: «Сделайте то, что можете сделать только вы». *(Интервью ведет Дмитрий Савельев.)*
Тарковский Андрей. Запечатленное время
Хейфиц Иосиф. Мой автор — Чехов
Шукшин Василий. Средства литературы и средства кино
Эйзенштейн Сергей. «Э!»
Фрагменты. Илья Авербах, Григорий Александров, Анатолий Васильев, Вим Вендерс, Дзига Вертов, Сергей Герасимов, Питер Гринуэй, Александр Довженко, Кшиштоф Занусси, Александр Зархи, Александр Згуриди, Павел Коган, Виктор Косаковский, Стэнли Креймер, Акира Куросава, Душан Макавеев, Феликс Миронер — Марлен Хуциев, Никита Михалков, Андрей Михалков-Кончаловский, Владимир Мотыль, Иван Пырьев, Юлий Райзман, Михаил Ромм, Григорий Рошаль, Эльдар Рязанов, Александр Сокуров, Йос Стеллинг, Андрей Тарковский, Леонид Трауберг, Милош Форман, Герц Франк, Вернер Херцог, Лариса Шепитько, Василий Шукшин, Сергей Эйзенштейн, Анатолий Эфрос, Сергей Юткевич

ФИЛЬМЫ И ТЕЛЕПРОГРАММЫ, О КОТОРЫХ ПИСАЛИ В «ИК» В 2001 ГОДУ
«Адреналиновая гонка», *японск.* (Ирина Кулик) 3
«Актриса» (Виктор Лисакович — Дая Смирнова) 6

«Амели» (Le fabuleux destin d'Amelie Poulain) (Ирина Любарская ... 10
Н.Сиривля) ... 8
«Ангелы вселенной» (Angels in the Universe) (Владимир Левашов) ... 6
«А у вас который час?» (Ni nei pien chi tien) (Елена Плахова) ... 9
«А я пою лучше!», *японск.* (Ирина Кулик) ... 3
«Безумный Сесил Б.» (Cecil B. DeMented) (Ирина Кулик ... 5
Игорь Манцов ... 5
Сергей Синяков) ... 5
«Билли Эллиот» (Billy Elliot) (Дмитрий Десятерик) ... 10
«Бо Ба Бу» (Владимир Левашов) ... 3
«Большой куш» (Snatch) (Дмитрий Десятерик) ... 10
«Брат» (Brother) (Зара Абдуллаева) ... 2
«Брат-2» (Евгений Гусятинский ... 3
Игорь Манцов ... 5
Н.Сиривля ... 8
Андрей Щиголев) ... 3
«Брат мой, шелковый путь» (Елена Стишова) ... 10
«Брат на неделю» (Виктор Лисакович — Дая Смирнова) ... 6
«Быкобой» (Людмила Джулай) ... 7
«В августе 44-го...» (Виктор Матизен) ... 6
«Видеодневник Рикардо Лопеса» (The Video Diary of Ricardo Lopez) (Виктория Белопольская) 3
«В Китае едят собак» (I Kina spiser de hunde) (Андрей Плахов) ... 7
«Вместе» (Tillsammans) (Зара Абдуллаева ... 2
Зара Абдуллаева) ... 10
«В нашу гавань заходили корабли», *ТВ* (Валерий Фомин) ... 7
«Внезапное открытие» (Sorted) (Дмитрий Комм) ... 9
«Внутренняя безопасность» (Die inner Sicherheit) (Дмитрий Комм) ... 9
«Внутри — снаружи» (Inside — Out) (Людмила Донец) ... 2
«Возвращение» (Людмила Джулай) ... 7
«Волна и берег» (Moj bar sahel) (Людмила Донец) ... 2
«8 ½ женщин» (8 ½ Women) (В.Колотаев) ... 4
«Воскресение» (Лариса Малюкова) ... 2
«Враг у ворот» («Дуэль», Enemy at the Gates) (Виктор Матизен ... 7
Нина Цыркун) ... 7
«Временной код» («Таймкод», Timecode) (Владимир Левашов ... 7
Валентин Эшпай) ... 5
«Второстепенные люди» (Дмитрий Быков ... 6
Н.Сиривля ... 8
Е.Стишова — Н.Сиривля) ... 9
«Ганнибал» (Hannibal) (Сергей Синяков) ... 8
«Гарри, друг, который желает вам добра» (Harry, un ami qui vous veut du bien) (Марина Дроздова ... 3
Доминик Молль — Антон Мазуров) ... 3
«Гений высшей пробы» (Purely Belter) (Дмитрий Десятерик) ... 10
«Голубой ангел» (Der blaue Engel) (Игорь Манцов) ... 4
«Город животных» (La Cité Animal) (Виктория Белопольская) ... 3
«Даун Хаус» (Елена Кутловская ... 8
Игорь Манцов) ... 7
«Два экватора» (Виктория Белопольская) ... 6
«24 часа» (Н.Сиривля) ... 8
«12 злобных зрителей», *ТВ* (Яна Чурикова — Елена Кутловская) ... 4
«Двойная жизнь Вероники» (La double vie de Véronique) (Славой Жижек) ... 6
«Девятые врата» (The Ninth Gate) (Н.Сиривля) ... 3
«Дело Артура Макарова» (Михаил Рощин — Дая Смирнова) ... 6
«Дело вкуса» (Une affaire de goût) (Антон Долин) ... 3
«День рождения» (Людмила Джулай) ... 7
«Держись левее реки: сказка современного каннибала» (Keep The River on Your Right: a Modern Cannibal Tale) (Виктория Белопольская) ... 3
«Джентльмены предпочитают блондинок» (Gentlemen Prefer Blondes) (Игорь Манцов) ... 4
«До востребования» (В.Хотиненко — Н.Сиривля) ... 6
«Догма» (Dogma) (Н.Сиривля) ... 3
«Доктор Т. и женщины» (Dr. T. & Women) (Зара Абдуллаева) ... 2
«Дом у старой церкви» (Людмила Джулай) ... 7
«Дорога», *реж. Д.Омирбаев* (Елена Стишова) ... 10
«Дорогой Дед Мороз» (Виктор Лисакович — Дая Смирнова) ... 6
«Дрянь и ярость» («Мразь и ярость», Filth & Fury) (Виктория Белопольская) ... 3
«Дурачки» (В.Хотиненко — Н.Сиривля) ... 6
«Дядя Ваня» (Игорь Манцов) ... 2
«Жанна д'Арк» (Jeanne d'Arc) (Н.Сиривля) ... 3
«Живым или мертвым» («Мертвые или живые», Hanzaisha / Dead or Alive) (Ирина Любарская ... 10
Андрей Плахов) ... 6
«Жизнь в морозилке — Дверь закрывается» (Life in the Freeser — the Door Closes) (Виктория Белопольская) ... 3
«Замужество Марии Браун» (Der Ehe der Maria Braun) (Игорь Манцов) ... 4
«Занесенные ветром» (Людмила Донец) ... 2
«Застава Ильича» (Игорь Манцов) ... 2
«Затворник» (Н.Сиривля) ... 8
«Защита Лужина» (The Luzhin Defence) (Глеб Ситковский ... 11
Нина Цыркун) ... 8
«Звездочка моя ненаглядная» (Игорь Сукманов) ... 2
«Земля обетованная. Возвращение» (Владимир Дмитриев — Тамара Сергеева) ... 11
«Зелиг» (Zelig) (Дмитрий Десятерик) ... 9
«Иваново детство» (Игорь Манцов) ... 2
«Играй, гармонь любимая!», *ТВ* (Валерий Фомин) ... 7
«Игра навылет» (Е.Стишова — Н.Сиривля) ... 9
«Идиоты» (Idioterne) (Славой Жижек) ... 6
«Изгой» (Cast Away) (Сергей Кузнецов) ... 5
«Интим» (Intimacy) (Елена Петровская) ... 10
«Итальянский для начинающих» (Italiensk for begyndere / Dogme N 12) (Зара Абдуллаева ... 10
Нина Цыркун) ... 7
«Июльский дождь» (Игорь Манцов) ... 2
«Кандагар» (Safar e Gandehar) (Марина Дроздова) ... 10
«Капли дождя на раскаленных скалах» (Gouttes d'eau sur pierres brûlantes) (Сергей Анашкин — Франсуа Озон) ... 3
«Кинескоп», *ТВ* (Петр Шепотинник — Людмила Донец) 7
«Кинопроба» («Актерские пробы», Odishon) (Ирина Любарская ... 10
Андрей Плахов) ... 6
«Комната сына» (La stanza del figlio) (Нанни Моретти ... 9
Андрей Плахов) ... 9
«Комфорт живых существ» (Creature Comforts) (Наталья Лукиных) ... 8

«Конец века» (Н.Сиривля 8
Е.Стишова — Н.Сиривля 9
О.Суркова) 11
«Конец света» (End of Days) (Н.Сиривля) 3
«Королевская битва» (Battle Royale) (Андрей Плахов) 6
«Король жив» (The King Is Alive / Dogme N 4) (Зара Абдуллаева) 10
«Короткие встречи» (Игорь Манцов) 2
«Кошки под дождем» (Лариса Малюкова) 6
«Крадущийся тигр, невидимый дракон» (Crouching Tiger, Hidden Dragon) (Дмитрий Комм) 5
«Криминальные любовники» (Les amants criminel) (Сергей Анашкин — Франсуа Озон) 3
«Кровать из дерева гинко», *корейск.* (Анжелика Артюх) 5
«Крысолов» (Ratcatcher) (Дмитрий Десятерик) 10
«Крысятник» (Sitcom) (Сергей Анашкин — Франсуа Озон) 3
«Куриный побег» (Chicken Run) (Наталья Лукиных) 8
«Лак для волос» (Hairspray) (Игорь Манцов) 5
«Ландыш серебристый» (Н.Сиривля) 8
«Листопад» (Игорь Манцов) 2
«Ложь», *корейск.* (Анжелика Артюх) 5
«Луной был полон сад» (Н.Сиривля) 3
«Любовники Полярного круга» (Los Amantes del Circulo Polar) (Андрей Плахов) 7
«Любовное настроение» (In the Mood for Love) (Сергей Анашкин 6
Виктория Никифорова) 10
«Любовь» (Un Amore) (Андрей Плахов) 7
«Любовь и голуби» (Игорь Манцов) 2
«Любовь и другие кошмары» (Н.Сиривля) 4
«Любовь и защита» (О.Горностаева) 10
«Магнолия» (Magnolia) (Владимир Левашов) 7
«Мадонна убийц» («Богоматерь убийц», La Virgen de los sicarios) (Зара Абдуллаева) 2
«Малхолланд Драйв» (Mulholland Drive) (Антон Долин) 9
«Марш Победы» (Людмила Донец) 5
«Меломан» (Людмила Джулай) 7
«Месиво» (Людмила Джулай) 7
«Место на земле» (Н.Сиривля) 9
«Месть» (Vengo) (Зара Абдуллаева) 2
«Мое кино», *ТВ* (Валерий Фомин) 7
«Мой брат Том» (My Brother Tom) (Дмитрий Комм) 9
«Мой дом» (Людмила Джулай) 7
«Монолог Пьеро» (Виктор Лисакович — Дая Смирнова) 6
«Море, которое думает» («Море, которое мыслит», De Zee die denkt) (Виктория Белопольская) 3
«Москва» (Нея Зоркая 2
М.Липовецкий 2
Игорь Манцов 2
Н.Сиривля 2
Н.Сиривля 8
Е.Стишова — Н.Сиривля) 9
«Моя прекрасная леди» (Людмила Джулай) 7
«Музыкальное чтиво», *ТВ* (Яна Чурикова — Елена Кутловская) 4
«Мумия возвращается» (The Mummy Returns) (Дмитрий Комм) 8
«Мячик» (Лариса Малюкова) 6
«На краю света» (Виктор Лисакович — Дая Смирнова) 6
«Намедни», *ТВ* (Лилиана Малькова) 5
«Наркоторговля» («Траффик», Traffic) (Валентин Эшпай) 7
«Наше Рождество» (R-Xmas) (Михаил Трофименков) 10
«Нежный возраст» (Зара Абдуллаева 2
Игорь Манцов 6
Сергей Синяков 6
Е.Стишова — Н.Сиривля 9
Павел Финн) 6
«Неизвестный Путин» (Лилиана Малькова) 5
«Неоставленные» (Людмила Джулай 7
Людмила Донец) 4
«Нет смерти для меня» (Елена Стишова) 4
«Новейшая история», *ТВ* (Лилиана Малькова) 5
«Обратная сторона Земли» (Виктория Белопольская 6
Сергей Карандашов — Дая Смирнова) 6
«Общие работы» (Виктория Белопольская) 6
«Они сражались за Родину» (Игорь Манцов) 2
«Ослепленный желанием» (Bedaggled) (Ирина Любарская) 4
«Остановка» (Елена Стишова) 10
«Остров» (Seom) (Зара Абдуллаева) 2
«Офицерская палата» (La chambre des officiers) (Михаил Трофименков) 9
«Падшие ангелы» (Fallen Angels) (Виктория Никифорова) 10
«Папа вернулся» (В.Хотиненко — Н.Сиривля) 6
«Патетическая симфония» (Виктория Белопольская 3
Людмила Джулай) 7
«Первая любовь» (Pierwsza milosc) (Славой Жижек) 6
«Перо маркиза де Сада» (Quills) (Нина Цыркун) 7
«Песни со второго этажа» (Sånger från andra våningen) (Андрей Плахов) 7
«Пёрл-Харбор» (Pearl Harbor) (Виктор Матизен) 11
«Пи» (Pi) (Сергей Кузнецов) 8
«Пианистка» (La Pianiste) (Зара Абдуллаева 9
Олег Аронсон) 10
«План Б. Отчет» (Óskabörn Thjódarinnar) (Дмитрий Комм) 9
«Пленница» (La captive) (Андрей Плахов) 7
«Побег слонов из России» (Людмила Джулай) 7
«По вине Вольтера» (La Faute à Voltaire) (Зара Абдуллаева) 2
«Подбиратели и я» (Les Glaneurs et la Glaneuse) (Виктория Белопольская) 3
«Под наркозом» (Виктория Белопольская) 6
«Под песком» (Sous le sable) (Сергей Анашкин — Франсуа Озон 3
Антон Долин) 3
«Пока не наступила ночь» («Пока не наступит ночь», Before the Night Falls) (Зара Абдуллаева) 2
«Полеты во сне и наяву» (Игорь Манцов) 2
«Полиэстер» (Polyester) (Игорь Манцов) 5
«Помни» (Memento) (Нина Цыркун) 11
«Попы» (Валерия Притуленко) 2
«Последнее прибежище» («Последнее пристанище», The Last Resort) (Зара Абдуллаева) 2
«Похвала любви» («Похвальное слово любви», Eloge de l'amour) (Николай Пальцев) 10
«Почти знамениты» (Almost Famous) (Валентин Эшпай) 8
«Президент всея Руси», *ТВ* (Лилиана Малькова) 5
«Привет из Кисловодска» (Лариса Малюкова) 6
«Принцесса и воин» (Der Krieger und die Kaiserin) (Зара Абдуллаева 2
Андрей Плахов) 7
«Приходи на меня посмотреть...» (Елена Стишова) 4
«Прощеное воскресенье» (Виктория Белопольская) 6
«Прыг-скок» (Hop, Skip & Jump) (Людмила Донец) 2

«Пух» (Виктор Лисакович — Дая Смирнова) 6
«Радость жизни» (Виктор Лисакович — Дая Смирнова) 6
«Рассекая волны» (Breaking the Waves) (Александр Лунгин) 1
«Рассказы о животных» (Виктория Белопольская) 6
«Революция на Урале» (Людмила Донец) 2
«Реквием по мечте» (Requiem for a Dream) (Сергей Кузнецов) 8
«Ретро» (Людмила Джулай) 7
«Роберто Сукко» (Roberto Succo) (Михаил Трофименков) 9
«Романовы. Венценосная Семья» (Лев Аннинский 5
Денис Горелов) 8
«Романс» (Romance) (Игорь Манцов) 4
«Рука, качающая колыбель» (The Hand That Rocks the Cradle) (Нина Цыркун) 10
«Русское пространство» (Зоя Кошелева) 11
«Свадьба» (La Noce) (Н.Сиривля) 1
«Связь» (Bound) (Игорь Манцов) 4
«С днем рождения, Лола!» (Е.Стишова — Н.Сиривля) 9
«Секс с незнакомцами» (Sex with Strangers) (Виктория Белопольская) 3
«Сергей и его мечта» (Виктор Лисакович) 6
«Сестры» (Евг.Гусятинский 8
Игорь Манцов 8
Е.Стишова — Н.Сиривля) 9
«Сироты» (Orphans) (Дмитрий Десятерик) 10
«Сколько стоит эта рыбка?» (В.Хотиненко — Н.Сиривля) 6
«Случай» (Przipadek) (Славой Жижек) 6
«Собачья жизнь» (Une vie de chiens) (Виктория Белопольская) 3
«Совместная зона безопасности» (J.S.A. / Gong-dong gyeongbi guyeok) (Анжелика Артюх 7
Нина Цыркун) 7
«Соседи» (Лариса Малюкова) 6
«Спасибо за шоколад» (Merci pour le chocolat) (Зара Абдуллаева) 2
«Старатель» (Виктор Лисакович — Дая Смирнова) 6
«Старик и море» (Людмила Донец) 2
«Старый альбом» (Людмила Джулай 7
Зоя Кошелева) 5
«Стигматы» (Stigmata) (Н.Сиривля) 3
«101 Рейкьявик» (101 Reykjavik) (Сергей Кузнецов) 6
«101-й километр» (Мирон Черненко) 11
«Столик на одного» (A Table for One) (Нина Цыркун) 10
«Страна глухих» (Игорь Манцов) 4
«Страна мертвых», *японск.* (Ирина Кулик) 3
«Сука» (Виктория Белопольская) 6
«Сука-любовь» (Amores Perros) (Елена Плахова) 5
«Счастливы вместе» (Happy Together) (Сергей Анашкин 6
Виктория Никифорова) 10
«Тайная вечеря» (Zadnja vecerja) (Дмитрий Комм) 9
«Таксист» (Taxi Driver) (Игорь Манцов) 5
«Танцующая во тьме» (Dancer in the Dark) (Зара Абдуллаева 1
Антон Долин 1
Александр Лунгин 1
Игорь Манцов 1
Игорь Манцов) 4
«Телец» (Дмитрий Быков 7
Владимир Левашов 7
Александр Лунгин 7
А.Ханютин — Н.Сиривля) 7
«Темная ночь» (О.Ковалов — Н.Сиривля 11
Е.Стишова — Н.Сиривля) 9
«Теплая вода под красным мостом» (Akai hashi noshitano nurui mizu) (Антон Долин) 9
«Тир» (Дмитрий Десятерик) 7
«Тихие омуты» (Н.Харитонович) 3
«Три цвета. Красный» (Trois couleurs. Rouge) (Славой Жижек) 6
«Три цвета. Синий» (Trois couleurs. Bleu) (Славой Жижек) 6
«Трофим» (Игорь Манцов) 2
«Тупик» (В.Хотиненко — Н.Сиривля) 6
«Уничтожение мужчин» (La perdicion de los hombres) (Нина Цыркун) 1
«Фанатик» (The Believer) (Н.Сиривля) 10
«Фильм о фильме» (Людмила Джулай) 7
«Фотограф» («Пэкер», Pecker) (Игорь Манцов) 5
«Франция, мы здесь!» (Frankreich, wir kommen!) (Виктория Белопольская) 2
«Харизма», *японск.* (Ирина Кулик) 3
«Хлоя» (Chloe) (Андрей Плахов) 6
«Хроники крутящего момента» (Виктория Белопольская) 6
«Царская охота» (Эльга Лындина) 8
«Цветы времен оккупации» (Владимир Дмитриев — Тамара Сергеева) 11
«Цепь» («Прятки», Hide and Seek) (Нина Цыркун) 10
«Частные хроники. Монолог» (Лилиана Малькова) 5
«Человек, который пристрелил Либерти Вэланса» (The Man Who Shot Liberty Valance) (Игорь Манцов) 4
«Что скрывает ложь» (What Lies Beneath) (Валентин Эшпай) 2
«Чунгкингский экспресс» (Chungking Express) (Виктория Никифорова) 10
«Чьи-то голоса» (Some Voices) (Дмитрий Десятерик) 10
«Шири» (Shiri) (Анжелика Артюх) 5
«Широко закрытые глаза» (Eyes Wide Shut) (Игорь Манцов) 4
«Шоколад» (Chocolat) (Марина Дроздова 7
Лассе Хальстрём — Ирина Любарская 7
Нина Цыркун) 7
«Эврика» (Eureka) (Владимир Левашов 10
Андрей Плахов) 6
«Элис» (Alice) (Дмитрий Десятерик) 9
«Элли Макбил» (Ally McBeal) (Игорь Манцов) 10
«Юнкерский вальс» (Лилиана Малькова) 5
«Яды, или Всемирная история отравлений» (Екатерина Барабаш) 6
«Я — Чайка» (Виктория Белопольская 3
Елена Стишова) 4
Buena Vista Social Club (Людмила Донец) 2
Et cetera... (Людмила Джулай) 7
So Fucking What (Ирина Кулик) 5

СИМПОЗИУМ. XXII ММКФ

Режиссер против продюсера. В дискуссии участвуют **Борис Айрапетян, Владимир Алеников, Артур Аристакисян, Александр Атанесян, Александр Буравский, Даниил Дондурей, Владимир Досталь, Питер Доул, Лев Карахан, Наталья Пьянкова, Сергей Сельянов, Сергей Семенов, Елена Стишова, Евгений Фролов** 4
Сильная власть — последствия для культуры. В дискуссии участвуют **Мария Арбатова, Олег Аронсон, Марат Гельман, Даниил Дондурей, Денис Драгунский, Игорь Золотусский, Алексей Левинсон, Александр Привалов, Владимир Семаго, Майя Туровская, Вадим Царев, Мариэтта Чудакова, Михаил Швыдкой** 3

S U M M A R Y

Collection of the best publications within 70 years of IK history: exclusive articles, interviews and master-classes of domestic and foreign film-makers.

Vsevolod Pudovkin
Time close-up

Sergei Eisenstein
E!

Igor Savchenko
On cutting

Sergei Paradjanov
Perpetuum mobile

Andrei Tarkovsky
Moulding in time

Mikhail Romm
Cinema among arts

Josef Kheifitz
My author — Chekhov

Alexei German
Truth is not similarity, but disclosure

Otar Ioseliani
Composing a film

Vasily Shukshin
Means of literature and means of cinema

Yury Norstein
From script to film

Kira Muratova:
«Art was born out of prohibitions, shame and fear»

Alexandre Sokurov:
«Do the thing only You can do!»

Nikita Mikhalkov
Tangible energy

EXCERPTS

Ilya Averbakh, Grigori Alexandrov, Anatoly Vasilyev, Wim Wenders, Dziga Vertov, Sergei Gerasimov, Peter Greenaway, Alexandre Dovzhenko, Krzysztof Zanussi, Alexandre Zarkhi, Alexandre Zguridi, Pavel Kogan, Viktor Kosakovsky, Stanley Kramer, Akira Kurosawa, Dushan Makaveyev, Feliks Mironer — Marlen Khutsiev, Nikita Mikhalkov, Andrei Mikhalkov-Konchalovsky, Vladimir Motyl, Ivan Pyriev, Yuly Raizman, Mikhail Romm, Grigori Roshal, Eldar Ryazanov, Alexandre Sokurov, Jos Stelling, Andrei Tarkovsky, Leonid Trauberg, Milos Forman, Gerts Frank, Werner Herzog, Larisa Shepitko, Vasily Shukshin, Sergei Eisenstein, Anatoly Efros, Sergei Yutkevich

INDEX

Contents of IK, 2001.

7-2609

Редакция приносит свои извинения за сбой нумерации в «Содержании» № 11 за 2001 год.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Министерство культуры РФ.
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина,
Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун,
Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 16.11.01. Подп. к печати 14.12.01
Формат бумаги 70 x 100¹⁄₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,98
Заказ 594. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru

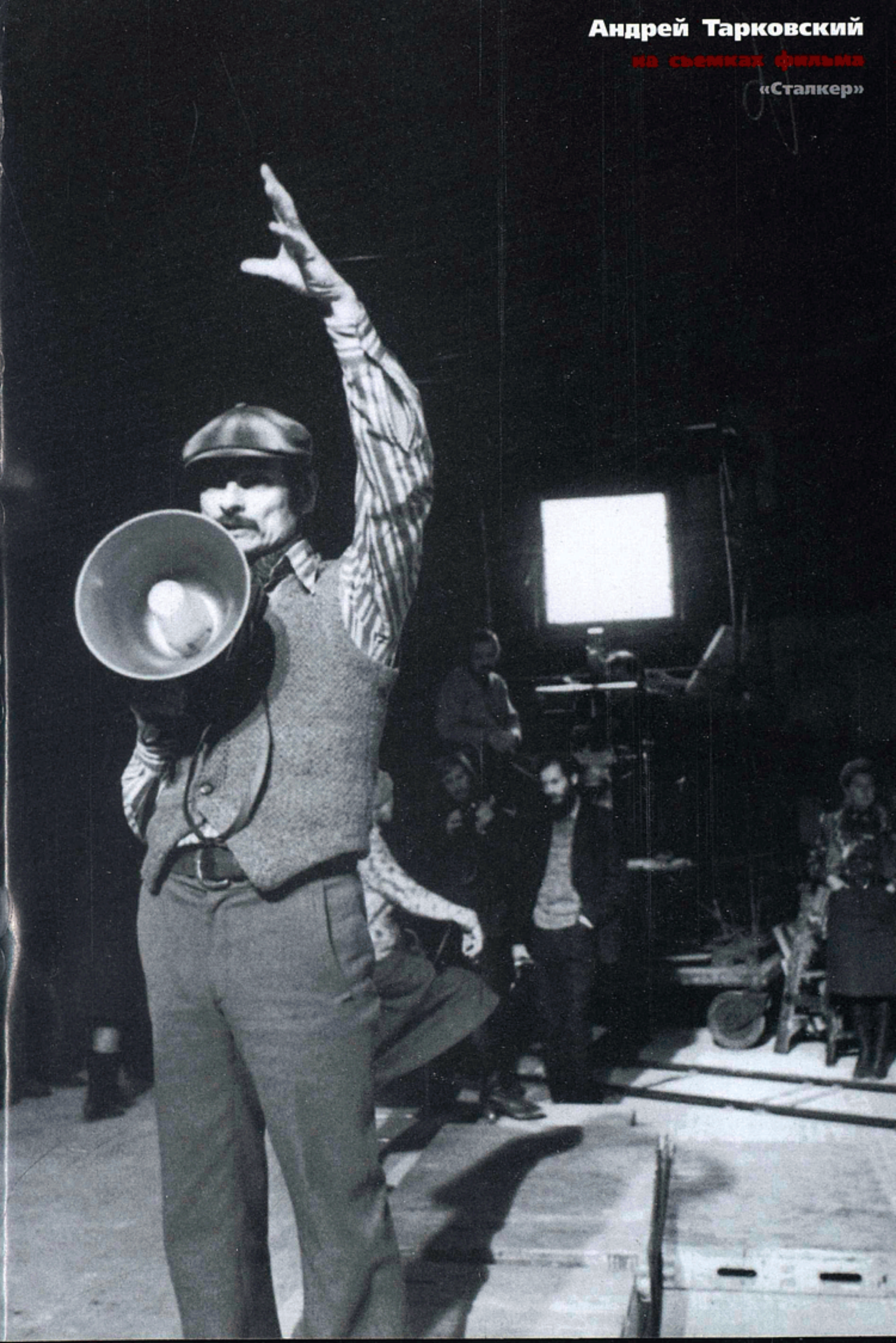
ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2001

Андрей Тарковский

на съемках фильма

«Сталкер»



Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

2002 г.
ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ
ЭКЗЕМПЛЯР